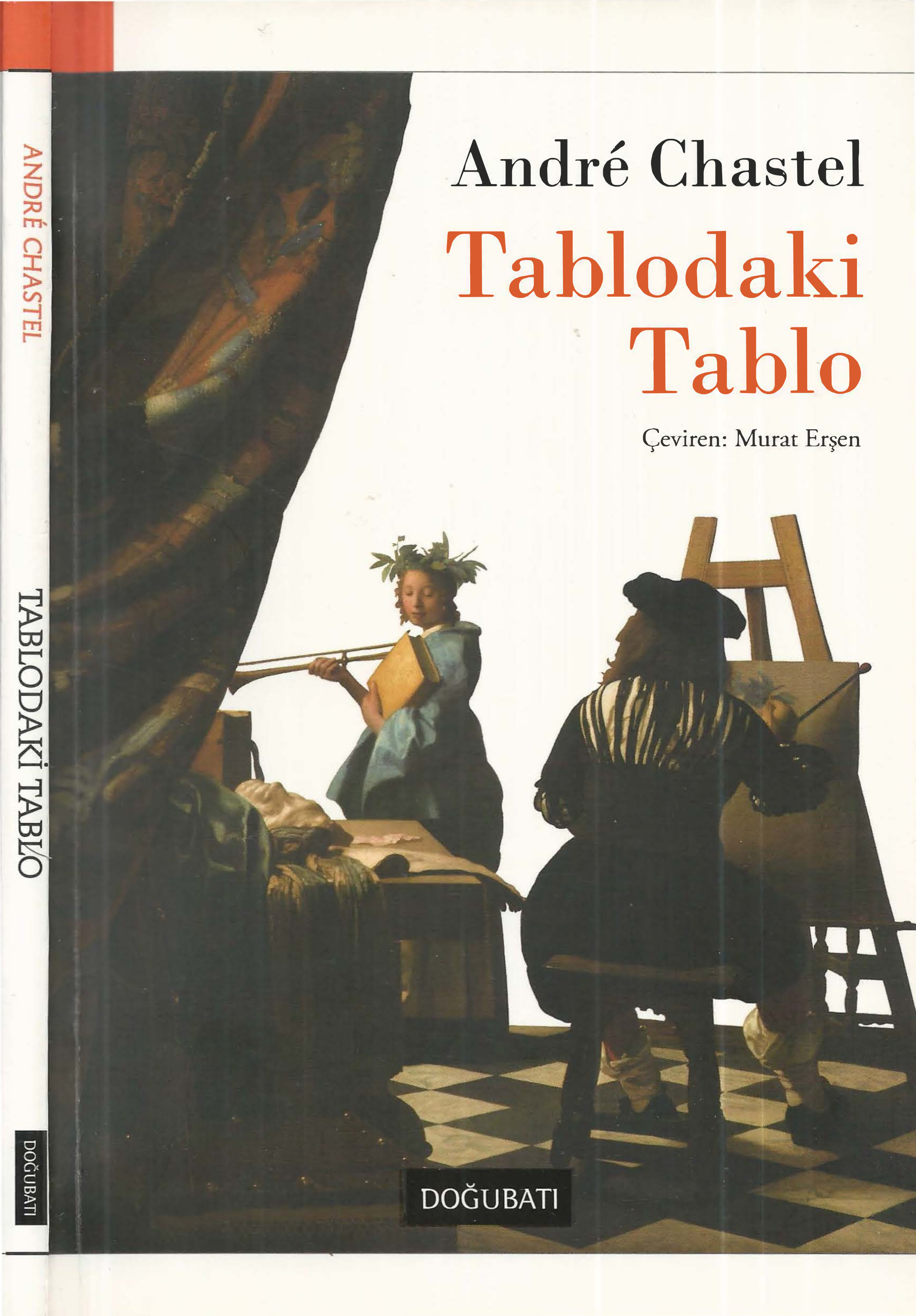

ANDRÉ CHASTEL
TABLODAKİ TABLO
DOĞUBATI
André Chastel
Tablodaki
Tablo
Çeviren: Murat Erşen
DOĞUBATI

André Chastel

Tablodaki Tablo

André Chastel

Tablodaki Tablo

Çeviren: Murat Erşen

Fransızca Özgün Metin
Le tableau dans le tableau

Fransızcadan Çeviren
Murat Erşen

Yayına Hazırlayan
Taşkın Takış

Kapak Tasarımı
Harun Ak

Baskı
Tarcan Matbaacılık
Nisan 2018

Doğu Batı Yayınları
Yüksel Cad. 36/4 Kızılay/Ankara
Tel: 0 312 425 68 64-425 68 65

www.dogubati.com

ISBN: 978-605-2133-19-4 / Sertifika No: 15036

Doğu Batı Yayınları-211 Sanat-5

Kapak Resmi: Johannes Vermeer, *Ressamın Atölyesi*, 1666.

André Chastel (1912-1990)

İtalyan Rönesansı uzmanı, Fransız sanat tarihçisidir. 1951-1978 arası L'École pratique des hautes études (*EPHE*) yöneticiliği yapan Chastel daha sonra Sorbonne (1955-1970) ve Collège de France'ta (1970-1984) verdiği dersler, çıkardığı dergiler (*L'Information d'histoire de l'art*, 1957-1975, *Art de France*, 1961-1964, *La Revue de l'Art*, 1968) ve *Monde*'da yazdığı makaleler (*Reflets et Regards*, 1992) ile tüm bir sanat tarihçisi kuşağının yetişmesinde önemli bir rol oynadı. Bir İtalya âşığı ve Aby Warburg, Fritz Saxl ve d'Erwin Panofsky'nin ikonolojik araştırmalarının tutkunu olan Chastel'in çalışmaları bir yandan kariyeri boyunca gözde alanı olacak Rönesans incelemesine öte yandan Burckhardt'ın sanat olgusunun bir medeniyetin en aydınlatıcı tanığı olduğu görüşünü yansıtan *Kulturgeschichte* anlayışını yenileyen genişletilmiş bir sanat tarihi kavrayışına yöneldi. XV. ve XVI. yüzyıl İtalyası'na ilgisi *Le Grand Atelier et Renaissance méridionale* (1965), *La Crise de la Renaissance* (1968), *Le Mythe de la Renaissance* (1969) gibi eserlerle bir dizi sentezle cisimleşirken, kronolojik ve problematik birçok alana yönelik merakının meyvesi iki ciltlik *Fables, Formes, Figures* (1978) başlıklı makale derlemesi olmuştur. Chastel'in temel kanaati Foucault'yu doğrulayan biçimde sadece eserlerin ve metinlerin bize bıraktığı maddi izlerin araştırmacı için erişilir olduğu yönündedir. Pek çok baskı yapan ve İngilizce, İtalyanca gibi dillere çevrilen *Art Italien* (1956) ve dört ciltlik Fransız Sanat Tarihi (*Histoire de l'art français*, 1992-1996) dışında birçok önemli çalışması bulunmaktadır.

Murat Erşen

Strasbourg II Marc Bloch Üniversitesi ve Galatasaray Üniversitesi'nde felsefe okudu. Fransızca ve İngilizceden ellinin üzerinde kitap ve birçok makale çevirmesinin yanısıra çok sayıda felsefe ve edebiyat yapıtını da yayına hazırladı. Monokl Yayınevi'nin kuruluşunda yer aldı. Yıldız Teknik, Doğuş ve İstanbul üniversitelerinde misafir öğretim görevlisi olarak dersler verdi. Çevirdiği bazı isimler: A. Badiou, J.-L. Nancy, J. Lacan, J. Derrida, Jean-Luc Mario, J.-D Nasio, Félix Guattari, Leo Strauss, M. Lazzarato, Pierre Hadot, A. Kojève, Spinoza, Descartes, Pascal, Luc Ferry, Oscar Wilde, M. Duras, M. Proust.

İÇİNDEKİLER



EDİTÖRLERİN MEVCUT BASKI İÇİN NOTU

Bu baskıda, "Idées et Recherches" dizisinden çıkan *Fables, Formes, Figures* (Motifs, Cilt 2, 1978) başlıklı eserde yayımlanmış iki inceleme biraraya getirilmiştir; aşağıda yazarın notunu kısmen tekrar aktarıyoruz:

Hepsi çeşitli vesilelerle kaleme alınmış bu incelemelerin tamamı aynı analiz yöntemini içerir: Bütün ile ayrıntı arasındaki ilişkiyi; resmin tamamı –tablo– ile bir kısmı –motif– arasındaki ilişkiyi araştırmaktadır.

Velázquez'de Kapının Çerçevelediği Figür (La figure dans l'encadrement de la porte chez Velázquez) başlıklı küçük deneme, 1960'da Madrid'de düzenlenen Velázquez Kolokyumu'nda yapılan bir sunumun konusuydu (yayın tarihi 1963). Bu sunum, *Tablodaki Tablo*'nun genişletilmiş ikinci halini teşkil ettiği, eski resme çerçevelerin-girişine dair yöntemsel inceleme üzerine bir açılıştı. Bu deneme ayrıca konferans olarak Lizbon Üniversitesi'nde (1961), ardından Collège Philosophique de Paris'te (1963) dinleyiciyle buluştu ve son olarak 1964'te Bonn'da XIX. Uluslararası Sanat Tarihi Kongresi'nde (yayın tarihi 1967) bütün üyelerin hazır bulunduğu oturumda çok daha özet ama biraz sistemli kılınmış bir biçimde ele alındı.

TABLODAKİ TABLO

Burada zor bir işe girişmek istiyorum: *Âlimane* (scholarship) bir ciddiyetle, resim üzerinden takip edilebilecek içgüdüsel veya ciddiyetten uzak, hayal mahsülü bazı fenomenlerin analizini yapmak. Eksiksiz bir soruşturma mümkün olmadığından ancak merak uyandırıcı ya da çarpıcı bazı örnekleri ele almakla yetineceğim ve yaptığım sunum kaçınılmaz olarak öngörülemez âni değişimlere açık (*capricieuse, hercai*) bir havada ilerleyecek. *Capriccio*ya (Hercailiğe) *Gründlichhkeit* (Ciddiyet) katmak, birbiriyle uzlaşmaz iki vasıtayı bağdaştırmak anlamına gelir. Bu yüzden ortaya çıkacak ahenksizlikler karşısında boynum kıldan ince, zira en cesaretlendirici nesnellikte başlayıp ne yazık ki sanatlarda en kafa karıştırıcı olan şeyle sona eren bir tema tarafından sürüklendiğimi hissediyorum.

Akdeniz seramiği ve freskinde, Ortaçağ minyatüründe sıklıkla, bir vazonun, bir adak resminin, bir tablonun küçültülmüş imgesini buluruz. Bu parçalar bir atölyeyi, bir mezarlığı, kutsal bir yeri gözümüzün önünde canlandırmak için yeterlidir. Örneğin toprağa biçim veren bir çömlekçi, kitabını bezeyen bir minyatürcü gibi iş başındaki zanaatkârın kendisinin tasviri anlatıma eşlik etti mi, bu anlatım başka bir anlam kazanır. İlk numune yarattığı ilgiyi heykelciğin üslubuna borçludur. İkin-

cisi ise buna düşünümsel bir etki katar. Demek istediğim şu ki ilk imge, tam tamına değerlendirilebilmek için, bizzat eserin küçültülmüş bir modeline dair fikre varmamızı gerektirirken, ikincisi zanaatkârın otoportresine dair bir fikri gerektirir. Öyleyse her iki durumda da söz konusu olan, doğal olarak imtiyazlı bir imgedir çünkü bu imge, her şeyin içinde meydana geldiği eserin kendisinin biçimine ya da kaynağına göre tanımlanır. İnsan sanatının tüm yaratımları için şu soru sorulabilir: Acaba bazı koşullarda, her sanatın bağrında, yapımının küçültülmüş bir maketini imal etmek ya da üretiliş sürecinin bir senaryosunu hazırlamak yönünde önüne geçilmez bir eğilim mi vardır? Bütün oranlar muhafaza edildiğinde bu maket, âdeta sanatçının zihnindeki filozofun *cogito*sunun eşdeğerlisi ya da uygun somut terimlerle ifade edersek, sanatçının *fingo ergo sum*'u (temsil ediyorum öyleyse varım) olacaktır.

Niyetim elbette meselenin felsefi içerimlerine kadar uzanmak değil, bu benim yeteneğimi ziyadesiyle aşar; yapmak istediğim daha çok, aynı veri, yani (sanatçının sureti eşlik etsin etmesin) *tablodaki bir tablo,* mekânın genişletilmiş ya da nesnel bir temsilinde yer bulduğu anda neler olup bittiğini incelemek. Uyumlu bir ışık ve, tiyatrocuların dediği gibi, hakiki bir *yer birliği* ihtiva eden zaten kurulu bir mekân ikiye bölündüğünde ya da küçültülüp indirgendiğinde ne olmaktadır? Bu, soruşturmanın 15. yüzyılla başlayıp 20. yüzyılda sonlanacağı anlamına geliyor. Bu varış noktasının sadece konuşmamızın tarihiyle değil, resmin mevcut durumu tarafından da belirlendiğinin altını çizmeye değer. Yarım yüzyıldır olduğu gibi, önceki sanat biçimlerinin hızlı ve muhtemelen de nihai bozuluşuna tanıklık etmek tarihçiler için bir tür imtiyazdır. Bundan, kendimize sık sık "geriye dönük" mahiyette sorular sorduğumuz sonucu çıkar: Geçmişi, şimdinin kesin bulgularından hareketle sorguluyoruz. Şu andan itibaren bizi yakamızdan tutacak problemi ele almamızın sebeplerinden biri de muhakkak ki bu.

Elimizde, usanç verici olacağı kadar hayata geçirilmesi de mümkün görünmeyen hiç eksiksiz bir panorama bulunmadığından, soruşturma malzemesini dört tarihsel dönem halinde düzenlemek istiyorum. 15. yüzyılda ve 16. yüzyılın başında motifin nesnel olarak işlenişi gerçeğin kutsanmasına katkıda bulunur; ikinci aşamada motifin özgül ve tabiri caizse art düşünceli değeri keşfedilir; motifin tamamen serpilmesi ise 17. yüzyıl sanatında gerçekleşir; bu dönemde motif hem etkin olarak üslubun modalitesine dâhil olur hem de yeni nüansların amili olarak ifadeye: 19. yüzyılda –bu tarihi belirginleştirmeye çalışacağız– resmin köklü bir şekilde öznelleşmesiyle birlikte motif şaşırtıcı bir değer kazanır.

I

Benden daha büyük isimlerin hayranlık verici biçimde gösterdiği gibi, Flemalleli Usta* ve Jan van Eyck, nesnelerin kendi ortamlarında uyumlu ve homojen bir temsiline doğru yöneldiklerinde, resmedilen nesneler arasında yeni anlamlı ilişkiler için uygun tüm koşulları biraraya getirmişlerdir. Her biçim, yalnız kompozisyon oyunu sayesinde ilave içerimlere elverişli hale gelir. Bu, gerçeğin ressam tarafından dikkatli bir değerlendirilmesinin neticelerinden biridir, kaldı ki bu değerlendirme olsa olsa sanatçının, sanatının temsil gücüne dair bilincini kuvvetlendirmektedir.

Peki, içmekânları canlandırmak için "Eykcı" ressamın sahip olduğu araçlar nelerdir? "Sadık mekân" (*l'espace véridique,*

---

* Flaman ve erken dönem Hollanda resminin ilk büyük üstadı kabul edilen Robert Campin'in (1375-1444), uzun süre Flemalleli Usta (Maître de Flemalle) olarak bilinen ressamla aynı kişi olduğu konusunda bugün hiçbir kuşku kalmamıştır. Flemalleli Usta adı, Frankfurt'taki Stâdel Sanat Enstitüsü'nde bulunan ve Flemalle-les-Liege civarındaki hayalî bir manastırdan geldiği varsayılan dört panolu bir resimden kaynaklanmaktadır. Robert Campin ayrıca Merode mihrap resminden ötürü Merodeli Usta (Maître de Merode) olarak da bilinir. (*Bütün yıldızlı dipnotlar çevirmene aittir.*)

gerçeğe uygun mekân), yani tutarlı ve kapalı mekân formülü benimsendiğinde, mekânı açmaya ve genişletmeye imkân tanıyan üç tane –sadece üç tane– ikincil motif vardır: *Ayna, açık pencere* ve *tablo*. Bu motiflerden her biri, işlenmesini ilginç kılan, kendi aydınlatma ve sunma koşuluna sahiptir. 15. yüzyılda önemli bir yer kaplayan birleşik mekânın doğal tamamlayıcıları olarak bu unsurlar artık resmedilen kompozisyonlarda bazen asli bir rol oynamayı bırakmayacaktır. 17. yüzyıl gibi bazı dönemler tam da bu unsurları kullanma tarzlarıyla ayırt edililir. İlk iki motif bizzat tablonun bazı özelliklerini açık kılmaktan fazlasını yapmaz pek: Zira tablo, Alberti'nin ünlü tanımıyla, gerçeğin dolaylı imgesi olarak, aynadan ve açık pencereden yansır. Bu iki unsuru işin içine sokmakla, hem tablonun planının berisine (ayna) ya da ötesine (pencere) yerleştirilmiş ek bir sahneye gönderimle mekânı ilginç biçimde kesmenin yolu, hem kompozisyondaki "kişileri" artırmanın imkânı hem de resme özgü temsilin işleviyle az çok vurgulanan bir analoji elde edilmiştir. Bir tablo bir kompozisyonun içine sokulduğunda tüm bunlar daha güçlü ve daha incelikli hale gelir. Zira yeni unsur, değerler bütününe boyun eğmek zorundadır ve bu küçük işlem ayrıca kesin bir ayarlama yapmayı gerektirir: Bu ayarlama nesnel sahneye ilave kişilikler eklemek suretiyle, ressamın kompozisyonu yoğunlaştırmak, yüceltmek, belirginleştirmek amacıyla falanca unsuru, falanca sembolü ekleme özgürlüğünü yoğunlaştırır ve açığa vurur.

Bu ikincil motifler, öncelikle, yeni sanatın açık bir öğretiden değil de gitgide daha ustalıklı hale gelen deneyim ve uygulamalardan kaynaklandığı Flaman alanında serpilip gelişmiştir. Bu motifler, resmin özelliklerine dair örtük bir yorum olarak, İtalyanların düşkün olduğu entelektüel tanımların ampirik eşdeğerlisini oluşturur ama iki gelişme paraleldir. Rogier van der Weyden, *Hz. İsa'nın Çarmıha Gerilmesi*'nde (Crucifixion, 1460 civarı), mistik katedralin köprü ayaklarına ve tonozlarına oyulmuş küçük sahneleri, güçlü bir ikonik motivasyonla bir

çok ek tabloya dönüştürür. Petrus Christus, (*Bağışçı* [Donatrice] 1446 civarı) çok daha somut ve gerçekçi bir biçimde, bağışçının arkasındaki pencereyi açar, duvardaki armanın altına mütevazı bir gravür yerleştirir, böylece bu imge normalde adanmış hanımının yanında ayakta durması âdet olan aziz koruyucunun yerinde görünür. Örneğin Neri di Bicci'nin *Haber*'i (Annunciazione, 1458) için de aşağı yukarı aynı şey geçerlidir; burada, dekorun basit unsurları olan *tondi*,* sahneye etkin biçimde katılan kutsal şahsiyetleri içermektedir. Ama tablonun alt tarafındaki [predeldeki] fragman olan, Sasetta'nın panosunda (1440 civarı) niyet bambaşkadır, burada ressamın açıkça tapınma nesneleri olan, Trecento'ya [İtalya'nın 14. yüzyıl kültür tarihine] ait iki adet üç parçalı tablo (*triptyque*) gözler önüne serilmiştir. Açık açık mekânı parçalara ayırma işlemi uygulayan ve dekora katılmış ama özenle birbirinden ayırt edilmiş ilave imgelere başvuran (*Présentation au Temple*) Barberini Panolarının Ustası'nın** –(F. Zeri'nin varsayımını kabul edersek) Giovanni da Camerino müstear isimli ressamın– kilisesini, Rogier'in mistik kilisesinin karşısına koyabiliriz. Klasisizmden esinlenen mimari düzenlemenin, rölyeflerden başka süslemeye müsaade edemeyecek kadar otoriter olduğu ileri sürülür; tarihçinin merakını ziyadesiyle uyandıracak tuhaf bir özentiyle, ressam, bu avangart mabet-tapınağın şapellerinde *Trecento*'nun arkaizmi kullanan sunak panoları*** temsil etmiştir

* Tondo: Yuvarlak biçimli resim ya da kabartmaları tanımlamak için kullanılan Rönesans terimi (çoğulu: tondi).

** Fransızca *Le Maître des panneaux Barberini* ve İtalyanca *Maestro delle Tavole Barberini*, 15. yüzyılda yaşamış İtalyan bir ressamdır. Söz konusu ad, bu anonim ustaya İtalyan sanat tarihçisi Frederico Zeri tarafından, New York, Boston'da muhafaza edilen, Bakire'nin yaşamından sahneleri konu alan iki tablonun ressamı olduğu iddiasıyla 1961'de verilmiştir.

*** Retable: Sunağın ardında (Lat. *retro tabula altaris*), oyulmuş ya da resmedilmiş dekorlar taşıyan yatay bir yapı.

(ve bu *pale*'lerin doğası, bizzat bu panoların yerini belirlemek için kuvvetli bir argüman sağlar). Bu kez, tablo-içinde-tablo spesifik olan tarafında görünür ve temsil edilen panonun/levhanın kendine has üslubunu incelemek ve bundan ressamın niyetlerine dair bir sonuç çıkarmak zorunda olduğumuzu biliyoruz. Böylece, Carpaccio'nun dizisinde* yer alan, meşhur *Azize Ursula'nın Babasını Ziyareti*'nde (1490) [res. 1] duvara asılmış olan ve evin sofu atmosferinin altını çizmeye hizmet eden ikon, sıradan bir *madonnero*** eseridir. Ama Rondinelli, Aziz Yuhanna'nın Galla Placidia'ya*** göründüğü sahnede, sunağın üstüne Giovanni Belli'ninin bir sunak panosunu (*pala*) yerleştirir, âdeta onun *bottega*sına (atölyesine) sadakatini beyan etmek için. *Aziz André*'nin predelindeki (resmin alt tarafındaki) panolardan birinde, Carlo Braccesco mucizeyi, daha önceki eserlerinden birinin imgesiymiş gibi görünen ve kendi üslubunu yansıtan –reklâm amaçlı mı demek lazım?– üç parçalı bir tablonun önüne yerleştirir. Böylece, İtalya'da durumun ne olduğuna dair kısa ve özlü bir tetkik ikinci bir bulguyu ortaya çıkarmaya olanak tanır. Flamanlarda tablo-içinde-tablo her şeyden önce yer birliğinin basit bir tamamlayıcısını oluşturur; İtalyanlarla birlikte, temsil edilen eserin üslubu da eş derecede göz önünde bulundurulması gereken bir ilginçliğe kavuşur.

---

* Carpaccio'nun on yıl süreyle üstüne çalıştığı *Azize Ursula'nın Yaşamı* adlı sekiz tabloluk dizi, ressamın sanatının geçirdiği bütün evrimini gözler önüne serer.

** Asıl itibarıyla 15.-18. yüzyıllar arasında kullanılan Venedik kökenli bu terim Bakire Meryem imgelerinde uzmanlaşmış bir ressamı belirtir. Çoğu anonim olan bu tarz sanatçılar eski tarzda, sözde-Bizans üslubunda çalışırlar.

*** Roma İmparatoru I. Theodosius'un kızı (ö. 27 Kasım, 450). Bir İmparator kızı, bir İmparator kardeşi ve bir İmparator annesi olması hasebiyle ölümüne kadar Roma tarihine damgasını vurmuş bir figürdür. İtalya'nın Ravenna şehrinde, UNESCO Dünya Mirası Listesi'ne alınmış 8 anıttan biri, Galla Placidia için inşa edilen anıt mezardır.



[res. 1]
Vittore Carpaccio, *Visite de Saint Ursula à son père*
(Azize Ursula'nın Babasını Ziyareti), 1490.
Ahşap üzerine yağlı boya, 27,5 x 58,9 cm.
Venedik, Galeria dell'Accademia.



[res. 2]
Fernando del Rincón, *Milagro de los santos médicos Cosme y Damián*, (Aziz Come ve Damine Efsanesinden Bölüm), 1560 civarı.
Tuval üzerine yağlıboya, 188 x 155 cm.
Madrid, Museo del Prado

Fernando del Rincón'un eserinin örneği, her iki taraftan da esintiler taşıdığından, 16. yüzyılın başındaki durumu özetlemek için yardımcı olabilir. *Kutsal Tabipler* (*Aziz Come ve Damine Efsanesinden Bölüm*, 1560 civarı)* levhasında [res. 2] Bakire ve Çocuk (*Madone*) *tondo*su, ressamın hem saray ve seyircileriyle bir alan hem de deri süslemeli bir duvar tasvir etmek istediği bir sahnede başköşede yer alır. Sofuca adanma tablosu "dekoru ekmesinde/yerleştirmesi"nde ona çok yardımcı olur. Öte yandan, çocuk ile bakirenin işin içine girmesinin zorunlu olduğu, kutsal tabipler tarafından gerçekleştirilen bir mucize söz konusudur; ve duvardaki yuvarlak resim, havada dalgalanan bir görüntüye/hayalete başvurmaksızın ikonografik sahneyi koordine etmeye yarar. Nihayet şunu fark ederiz ki Rincón, (bu iddialar bize ne kadar aşırı görünürse görünsün) âdeta kendisinin modern üslupla olan bağlantılarını doğrulamak ve sanatsal mensubiyetini göstermek için, bir *tondo*yu Signorelli üslubunda model almıştır.

* *Saint médecins* (*Épisode de la légende des saints Côme et Damien*).

II

Ayırt edici nesnel özelliklerin işaretlerle gösterilmesi, başka bir deyişle, temsil edilen yerde gerekçelendirme ve üslubun doğası, tablo-içinde-tablonun ortaya çıkardığı sorunu eksiksiz ele almaktan çok uzaktır. Bir de onun işlevini araştırmak gerekir; zorunlu olarak ikilidir bu işlev: ikonografik ve morfolojik (biçimbilimsel). Motif hem kompozisyonun bir ilineğidir hem de orada sanatçının bazı niyetlerini belirginleştirmenin vesilesi. Böylece anlam ile biçimin bu karşılıklı etkileşimleri için ana örnek sağlar ve bunun araştırılması yaptığımız incelemelerde giderek artan bir önem kazanmaktadır.

Bu ikisi kuvvetli biçimde, sırayla birbirlerinin yerini alırlar. İkonografik bakış açısından, tablodaki motifin önemi pek küçük olup esası hepten es geçebilir (*anecdotique*), bir mobilyadan çok daha fazla vurgulanmış değildir; ama başköşeyi de işgal edebilir; böylece Frank Floris'in eseri olan *Van Berchem Ailesi* toplu portresinde (1561) [res. 3], tuvalin ortasına sokulan portre ailenin vefat etmiş atasına vücut vererek, bir şekilde soykütüksel sistemi tamamlar. Morfolojik açısıdansa, resmedilmiş tablo, çerçevesi, tonlaması ve tasarısıyla, kompozisyonda ehemmiyetsiz bir unsur gibi görünebilir ya da tam tersine kompozisyonun kendine özgü resimsel düzenlemesine inceden inceye



[res. 3]
Frans Floris, *De Famiilie van Berchem* (van Berchem Ailesi), 1561.
Tuval üzerine yağlıboya, 130 x 225.
Anvers, Museum Vuyts-Van Campen and Baron Caroly.

katılabilir. Meselenin bu tarafı, en azından 16. yüzyıl için en açınlayıcı olan tema tarafından, yani Aziz Luka teması tarafından kolayca açıklığa kavuşturulur. Burada tablo-içinde-tablonun motivasyonunu temin eden şey sevimli sofu efsanedir. İş başında ressam imgesi hem bir tür sahnesi* hem de bir alegori sağlar. Tablonun bir maketini gösterme hazzı hem belli bir tanıtım numarasıyla (ressamlar kardeşliği) hem de ressamın kutsal olana doğal bir eğilim taşıdığını hatırlatmanın verdiği tatminle renklenir. Amacım özellikle bu temayı incelemek değil

---

* *Scène de genre*, resimde, anekdotik ya da aşina sahneleri tasvir eden resmedilmiş ya da çizilmiş bir eser tipidir. Bazen tür resmi, janr resmi ya da da günlük yaşam resmi (Fr. *Peinture de Genre;* İng. *Genre Painting*) diye de adlandırılır. Ressamlar belli bir daldaki ya da türdeki konuları, özellikle de günlük yaşamdan kareleri çizerler: Pazar yerleri, ev içleri, meyhaneler, partiler ve sokaklardan insan manzaraları. Tablolar ressamına göre gerçekçi, hayal ürünü ya da romantik olabiliyordu.



Lancelot Blondeel, *Saint Luc peignant la Madone*, 1545.
Bruges, Groeninge Museum.*

ama –yeri gelmişken– eriminin nereye kadar uzandığının altını çizmek de kaçınılmaz. Bu temaya İtalya'da olduğu gibi Flandre'da ve Orta Avrupa'da da rastlarız. Delitio'nun 16. yüzyılın sonuna doğru Atri Katedrali'nin tonozuna yaptığı pek bilinmeyen *Aziz Luka* bu bakımdan faydalı bir bağ sağlar. Sonraki kuşaklara ait sayısız "atölye sahnesi", "ressam ve model" bunun Protestan ülkelerdeki laikleşmiş versiyonu olacaktır. Sözgelimi, mekânı açma, Bakire'nin burjuva konutunu canlandıma ve model ile pano arasındaki sıkı ilişkiyi vurgulama (Lukasbild: *Bakire'yi Resmeden Aziz Luka*,** 1470) konusunda hassas olan bir Derick Baegert görülür. Jean Gossaert ile birlikte (1513 civarı) konut bir saray haline gelirken, Aziz Luka ile resmedilen ya da çizilen imge ise artık apaçık seçilemez. Lancelot

* Türkçe basıma sonradan ilave edilen resimler, ayrıca bkz. s. 35.
** *Saint Luc peignant le Vierge.*

Blondeel (1545) boş bir levha gösterir ama buna karşın sahneyi kaplayarak tablosunu beslediği yaldızlı çerçeveden etkileyici biçimde istifade eder. Martin Van Heemskerck (1532) (res. 4) ile birlikte konut ve model, ressamın eserine göre ikinci plana düşerek ona tâbi olurlar, vurgu ise ilerlemekte olan tuvale, resmetmekte olan ressama yapılır. Bu şiddetli gösterimi, Dirk Bouts'un bu temayla ilgili yarım yüzyıl öncesinde verdiği son derece ihtiyatlı ve dengeli versiyon ile karşılaştırmaktan daha açımlayıcı bir şey yoktur.

Burada Maniyerizm (Üslupçuluk)* döneminde resmetmeye ilişkin eriştiğimiz farkındalığın neredeyse eğlenceli delillerine ve tablonun tuval üzerindeki varlığıyla bağlantılandırabileceğimiz fikirlere dayanıyoruz. Hattâ motifin paradoksal tarafları konusundaki ısrarın bilhassa Maniyerizm çağına uygun düştüğü bile düşünülebilir. Bunu teyit etmek için İtalya'ya bir bakalım. Dosso Dossi'nin meşhur bir alegorisi (*Jüpiter, Merkür ve Erdem*, 1529) (res. 5) maviye çalan bir peyzaj içinde Jüpiter-demiurgos-ressamı gösterir; Tanrı onu bir gökyüzü diliminde parça parça edilmişe benzeyen bir tuval üzerinde tasvir ettiğinde, (burada sembolik değerini akılda tutmadığımız) kelebek yaratıma girer. Bu, Maniyerizm ortamlarında cereyan eden sanatın mübalağalı bir övgüsünün resimle örneklendirilmesidir: Jüpiter'in resim parçası, *disegno interno*dan [iç çizim/tasarım] (zihinsel) *disegno esterno*ya [dış çizim/tasarım] (doğa) geçişe

* İtalya'da Yüksek Rönesans dönemi ile Barok dönem arasında, yaklaşık 1520-1580 tarihlerinde ortaya çıkmış sanat akımıdır. İtalyanca 'hal, tarz' anlamına gelen "maniera" kelimesinden türeyen Maniyerizm, Rönesans'ın eşitlik, simetri, perspektif ve uyum kalıplarını kırarak daha kuralsız bir üslup yaratmış, kuralsızlığı ilke edinecek Barok dönemin habercisi olmuştur. Başlatıcısı ve en önemli temsilcisi Michelangelo Bounarotti'dir. Onun Vatikan'daki Sistine Şapeli'nde bulunan mahşer freskleri belirleyici olmuştur. Akımın önemli temsilcileri arasında Giambologna, Parmagiannino, Tintoretto, El Greco yer alır.



[res. 4]
Martin van Heemskerck, *Heilige Lucas schildert de Madonna* (Bakire'yi Resmeden Aziz Luka), 1532.
Ahşap üzerine yağlıboya, 168 x 144 cm.
Haarlem, Frans Hals Museum.



[res. 5]
Dosso Dossi, *Jupiter, Mercure et Virtus* (Jüpiter, Merkür ve Erdem), 1529.
Tuval üzerine yağlıboya, 112 x 150 cm.
Viyana, Kuntshistorisches Museum.

tekabül eder. Tablo içinde resmedilen tablonun âdeta ikili bir yankılaması vardır: İmge olarak, doğaya (biçime) gönderim yapar, bir imgenin imgesi olaraksa akla (fikre, ideaya) atıfta bulunur. Tablo-içinde-tablonun tefsiri, sanat üzerine incelemeye denk bir şey üretir. 1562'de Giorgio Vasari, Çizim Akademisi'nin (*Accademia del Disegno*)* tüzüğünü hazırlamıştır. Ve Borgo Santa Croce'deki evi** için akıl dolu alegorik diziyi yaratmıştır. Uffizi'deki*** bir çizim ve şimdi Poppi'ye**** bağışlanan bir taslakla çok iyi bilinen sahnelerden birinde Apelle'in***** atölyesi-

* Accademia delle Arti del Disegno (kısaca Accademia) ya da "Çizim/Tasarım Sanatları Akademisi" Floransa'da bulunan bir bir akademi ve sanat müzesidir. 13 Ocak 1563 tarihinde Giorgio Vasari'nin etkisiyle Cosimo I de Medici tarafından kurulmuştur. 1784'te şehirdeki tüm sanat okulları Accademia altında birleştirilmiştir. Müzede günümüzde sergilenen en önemli eser, 1873'te müzeye taşınan Michelangelo'nun Davut Heykeli'dir.

** 1574'te ölen Giorgio Vasari'nin yaşamının son yıllarını geçirdiği Floransa evi. 1572 civarı üstat, sanatçı arkadaşlarıyla birlikte, evin aralarında *Sala Grande*'nin (Büyük Salon) bulunduğu çeşitli odalarını fresklerle süslerken sanatları ve resmin üstünlüğünü temsil etmek için Pliny'nin alegorik imgelerden ve sanatçı portrelerinden oluşan eserlerinden bir dizi hikâye seçmiştir. Vasari, ya öncü rolleri ya da eserlerinin üstün kalitesi nedeniyle özellikle hayran olduğu ya da kendi sanatsal eğitiminde temel rol oynayan otuz üç sanatçıyı tercih etmiştir.

*** Galleria degli Uffizi (*La galerie des Offices*): Uffizi Galerisi: Floransa'daki bir saray ya da *palazzo*, dünyadaki en eski ve en ünlü sanat müzelerinden biridir. Ünlü Medici ailesinin sanat koleksiyonu sergilenir. İki katlı U şeklindeki müzede, dünyaca ünlü tablolar sergilenir. "Uffizi", İtalyanca "ofisler" demektir. Müzenin bu adı, burasının Medici ailesi zamanında şehrin yönetim merkezine bir köprüyle bağlı olan ofislerden oluşmasından gelir.

**** Giorgio Vasari'nin (d. 30 Temmuz 1511) doğum yeri, İtalya'da Arezzo, Toscana'ya bağlı bir kasaba.

***** Apelle (MÖ 4. yüzyıl) Erken Helenistik dönemde yaşamış Yunan ressam. Antik Çağ'ın sanat yazarları tarafından öylesine yüceltilmiş-

ni tasvir eder [res. 6]. Sağda üç güzel kız *studioloya** doğru yürümekte ve solda sanatçının çıplak modele göre resim yaptığı görülmektedir. Temsil edilenin Diana** olduğu fark edilecektir. Efes tanrıçası, doğurgan ana Diana sağda gelen genç insanlara yol gösterirken, solda tuvalin üzerinde siluet olarak yeniden görünür. *Studio*'nun yaşamında bir tür gizem vardır ve yağlıboya eskiz, açık-koyu ve ışık oyunlarıyla onu vurgular. Birkaç yıl sonra, Christofano Allori'nin, Annunziata*** ressamları şapelinde, Vasari'nin kartonuna**** göre resmettiği *Bakire'nin Önünde Aziz Luka* doğrudan bu kompozisyondan gelir.

Resmedilen tablo için çok özel bir ilgi tespit ettiğimiz an, problem derinleştirilmelidir. İmge içinde imgenin paradoksu açık kılınmaya hazırdır. Resmedilen tablo tablonun bir özeti olduğundan, eser resmedilen gerçekliğin değil de bir resmin görünüşünü alacak şekilde yoğunlaştırılmalıdır. Bu kayda değer bir nüanstır, zira 16. yüzyıldan önceki resimde, ana kompozisyona ilave bir sahnedeki kişilikler onları temsil edecek bir tablodan ayırt edilmiyordu: Bu kişilikler tam olarak ana sahnedekilerle aynı gerçeklik derecesine sahiptir. Kusurlu bi-

---

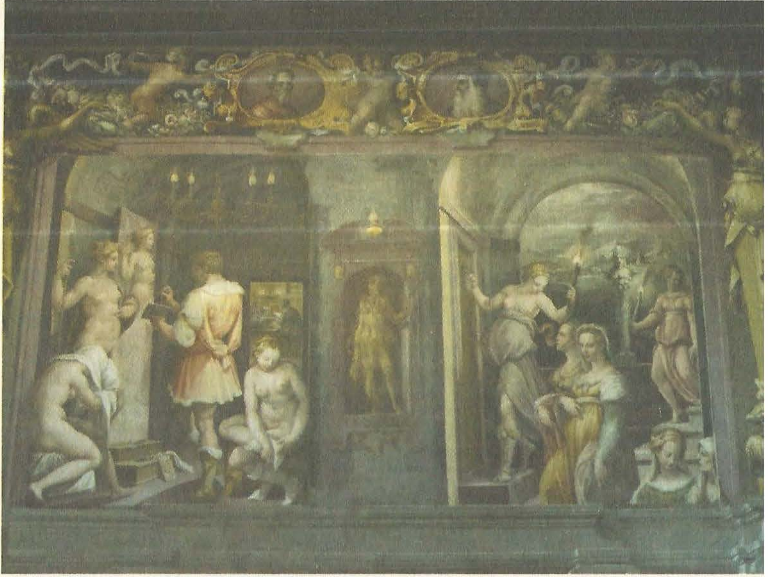
tir ki günümüze hiçbir yapıtı ulaşmamış olmasına karşın, hâlâ o dönemin en büyük ressamı olarak anılır.

* Rönesans İtalyası'nda tefekkür etmek ve çalışmak için kullanılan küçük özel oda.

** Efes doğumlu olduğu kabul edilen Diana, Roma mitolojisinde ayın ve avcılığın bakire tanrıçasıydı. Yunan mitolojisinde Artemis'e (bu isim muhtemelen dokunulmamış, bozulmamış anlamına gelen sıfattan türer) denktir. Gökteki sembolü aydır. Geyik ve dişi ayı sembol hayvanlarıdır.

*** Annunziata (Annunciation), müjde, iyi haber (Evanjil, angelos, İncil) anlamındaki İtalyanca dişil sözcük. Genelde Cebrail'den Hz. İsa'yı taşıyacağı sözünü alan Bakire Meryem'e atıf yapıldığı anlaşılır.

**** 1. Duvar suluboyası ya da halıresim için 1:1 boyutta tebeşir, kömür ya da kurşun kalem ile yapılan resim taslağı. 2. Büyük boyutta karton üzerine yapılan yağlıboya kompozisyon çalışması.



[res. 6]
Giorgio Vasari, *Storie di zeusi* [Atelier d'Apelle à Éphèse], (Ressamın Atölyesi) 1562.
Firenze, Borgo Santa Croce.

çimde birleştirilmiş bir mekânda, gerçek ile hayali arasında, hele ki birbirleri ve imgeleri arasında işe yarar bir ayrım yoktur. Kim olduğu belli olmayan bir Polonyalının büyük bir tablosu (Varşova müzesi) görece ileri bir tarihte geleneksel uzlaşımlarla nasıl da yetinilebildiğini gösterir. İki sahne yan yana koyulmuştur; *Visitation*'a* bir duvar halısı ya da bir pencere açıklığından görünen bir sahne görünüşü vermeye mecbur

* *Visitation* (Ziyaret) Aziz Luka'ya göre İncil'de geçen bir bölüm: İsa'ya hamile olan Meryem'in, Vaftizci Yahya'ya hamile olan kuzeni Elizabeth'e yaptığı ziyaret (Luka, 1, 39-45). Katolik ve Ortodoks Hıristiyanlar bunun anısına bayram kutlarlar.

kalmak için, mekân ve ortam olarak *thalamus Virginis*'in* birliğinde ısrar etmek kâfi olacaktır; arkaizm** onu kayıtsızlık haline bırakmaktır. Ve Heemskerck'in *Bakire'yi Resmeden Aziz Luka*'sında [res. 4] yaptığı gibi, resim sehpası üzerinde resmedilen imgeye özgü niteliğin altını çizmek için sadece mesafeyi iyice belirtmekle ve atmosferin örtüsünü hissettirmekle kalmayıp tablodaki şeyin yalnızca resim olduğunu ve doğayla karışmaya, bir olmaya izin vermediğini de vurgulamak gerekir. Kısacası tablo-içinde-tablo, resmedilen yapıtın asla yalnızca ve salt bir doğa parçası olmamış olduğunu, onun zihnin istifade etmesi gereken bir *artificium* [marifet, beceri, sanat] olduğunu, istisnai bir biçimde, hatırlatmaya kışkırtır. Altta yatan problem açıktır. Ressam, tablonun fiziksel niteliklerini vurgulamak suretiyle tuval üzerinde resmedilen minyatür-eserin doğayla olan ilişkisinden ziyade bizzat içinde bulunduğu tabloyla ilişkisinde ısrar eder; bu, tersine şunu ortaya koyar: Minyatür-eser, belli bir ölçüde, resmedilen tablo ile aynı nesneler sınıfına aittir. Böylece, resimde gerçek ile yanılsama hakkında ve, resim doğanın sadık yansısı olarak sunulduğundan, genel olarak gerçek ve yanılsama hakkında spekülasyonların tam ortasında buluruz kendimizi. 16. yüzyılın sonundan itibaren yayılan ve her şeyin, bir ilaveye, bir kompozisyona, hattâ tabloların üst üste binmesine indirgendiği bir tablo türünün süreğen başarısı göz önünde tutulduğunda, resmin eksiksiz bir dünya kurduğu fikri hayli açımlayıcı görülebilir. Buna destek olan şey, örneğin Abel Grimmer'in İncil'den çağrışımlar taşıyan *İsa Marthe ve*

---

* Bakire'nin odası. Latince Thalamus sözcüğü hem "oda" hem de "gerdek yatağı" anlamındaki Yunanca "thamalos" sözcüğünden gelir. Bu oda, yatak vasıtasıyla diyalektik birliğini sağlayan Meryem'in üçlü bakireliğinden –doğumdan önce, doğum sırasında ve sonra bakire oluşu ve kalışından– bağımsız olarak, doğum odası mı gerdek odası mı olduğuna göre farklı gerçekliklere göndermede bulunur.

** Bir önceki döneme bağlı bir sanat eserinin ya da bir eser içindeki bir unsurun niteliği.

Maria'nın Evinde (Le Christ chez Marthe et Marie, 1614) adlı eserindeki gibi dinî bir sahne olabilir ya da; Brueghel'in soyundan gelenlerin resmedildiği Beş Duyu* dizisindeki manzaraya benzer bir alegori olabilir; ve nihayet galerideki ya da koleksiyondaki tablolar da olabilir. Bunların işlevi tanıtıma ya da betimlemeye yöneliktir ama çoğu kez kat kat konumlanışlarıyla, başyapıtların doldurduğu sıra sıra odalarıyla bir mabed havası taşırlar ve âdeta hem ressamın hem de koleksiyoncunun ululanmasını gözler önüne sererler.

Soruşturmamızın bu safhasında, söz konusu fenomenin Uzak Doğu'da da kendini gösterdiğini belirtmekte fayda var. Belli bir ustalık seviyesinde, estetik bilinçlenme bizzat eserin küçültülmüş imgelerinin katılmasıyla ifade bulur. 16. yüzyıldan itibaren Japonya'da resimlerin içinde panolar ya da paravanlar bulunur. En iyi örneklerden biri Hikone (*Hikone-Byobu*)** denen altı yapraklı paravandır; bu eser, üst sınıftan insanların icra ettiği dört sanat temasını işler: Müzik, satranç, kaligrafi, resim. Verilen tarih 1620 civarıdır ve Kano okuluyla bağlantılandırılır. Pek çok kopyasının yapılmış olmasının da tasdik ettiği gibi bu tema ünlüydü ve hem üslubu hem ruhu

---

* *Allégories des cinq sens* [Beş Duyu Alegorileri] duyuları dişi kişilikler olarak sahneleyen beş tabloluk bir dizidir, yakın arkadaş olan Yaşlı Jan Brueghel (Brueghel'in oğlu) ve Pierre Paul Rubens tarafından 1617 ve 1618'de Anvers'te yapılmıştır. İkisi 1598-1625 arasında 20'nin üstünde resimde birlikte çalıştılar. En bilinen eserleri Beş Duyu serisidir. Seriye çalışırken Brueghel bütün planı bitiriyor sonra Rubens figürleri ekliyordu. En son gene Brueghel bazı değişiklikler yapıp resmi tamamlıyordu.

** Byobu: paravan; Hikone Paravanı (彦根屏風 *Hikone byobu*), Kan'ei dönemi (1624-1644) sırasında yapılmış, eser sahibi bilinmeyen Japon resimli paravanıdır. 94 × 274.8 cm boyutlarındaki paravan altı parçadan oluşur ve kadınlı erkekli bir grup insanın oyunlar oynayarak eğlendiği bir sahne altın varak üzerine boyanmıştır.



dolayısıyla, bu paravanın Ukiyo-e'nin* hafif ve parlak üslubunu haber vermesinden dolayı önemlidir. Her şey, sanatın eski alegorilerini yeniden canlandırmak ve "Japonlaştırmak" için işe koşulur. Böylece *shamisen*** –moda müzik aleti– ustası müziği tasvir eder; Japon tarzı dama oyunu Çin satrancının yerini alır. Daha uzakta bir karakter okurken, bir arkadaşı illüstrasyon taşıyan bir sayfa tutmaktadır, bu da resmi simgeler; son olarak yalnız başına yazı yaşan kişi hiç kuşkusuz kaligrafiyi karşılar. İlk başta resmin bu kadar zayıf bir anıştırmayla konu edilmesine şaşırabiliriz. Aslında resim bu kompozisyona iki bakımdan hâkimdir; zira küçük kız çocuğu masal okurlarının dikkatini sağda tasvir edilen ikili bir sahneye çeker: elinde sembolik bir çiçek tutan başka bir küçük kızın eşlik ettiği, muhtemelen hayalet olan bir kadının takip ediyormuş gibi göründüğü iki âşık. Başka bir deyişle, kurgu, sanatların anlatıldığı sahneyle aynı plana yansıtılır. Ama sahne, resmin başka bir simgesi olan büyük bir paravanın –paravan içinde paravan– önüne yerleşti-

---

* Ukiyo-e (浮世絵) (Fani Dünya Resimleri), Edo döneminde ortaya çıkan bir Japon resim sanatı türüdür. Tiyatro, klasik edebiyat, şiir, yerel efsaneler, natürmort, imparatorluk ailesi ve din gibi birçok temayı işler. Çağdaş tarzı tasvir eden resim türüdür. Ukiyo-e, Yamato-e (Klasik Japon resmi) akımını takip ederek kültürel arka plan ile günlük yaşamdan kesitleri, doğa manzaraları eşliğinde resmeder.

** Şamisen ya da samisen, (Japonca: 三味線) *baçi* adı verilen bir mızrap ile çalınan üç telli bir Japon çalgısıdır.

rilmiştir. Gerçekte söz konusu olan, (15. yüzyıl sonu) Sesshü'nün* sanatını hatırlatan Çin peyzajlarından esinlenmiş bir eserdir. Bu pano demek ki bir tür manifesto teşkil eder: Peyzaj sanatı (hakkedilmiş paravan) ile fantastik masalların illüstrasyonunun (sağdaki sahneler) iki ilkesini oluşturduğu resim, Japon sanatının özgünlüğünü yaratacak eksiksiz tür sahnesine doğru yönelecektir.

---

* Sesshū Tōyō (1420-1506, *Tōyō*, *Unkoku* ya da *Bikeisai* diye de bilinir) Muromachi döneminin (1336-1573) en öne çıkan Japon mürekkep [suiboku: Çin mürekkebiyle sulu çizgi] ve yıkama boyama üstadı Budist rahip.

III

Japon arası bize şunu gösterir: Tekerrür (*recurrence*) (eski yapıtlara başvuru) ve ikileme (*réduplication*) (resmin kendisinde resmin konu edilmesi) fenomenleri tüm ülkelerde sanatların belli bir gelişim derecesinde işin içine girer. 17. yüzyılda hemen her yerde tuvallerde tasvir edilen tablolarda olağanüstü bir bolluk göze çarpar; bunların vesile olacağı spekülasyonlar katlanarak artıyormuş gibi görünmektedir. Konunun tam kalbindeyiz; ama bu kalbi çok hafif hafif dinlemek gerekir, zira dünyanın en ünlü ve en etkileyici yapıtlarının bazılarını sorgulamak zorundayız. Bereket versin ki tam da bunların sahip olduğu güç, bizi bazı büyük *etkiler*in kesinliğini kabul etmeye zorlar. Biz bunları, daha açık olsun diye, ressam kendi sanatının kudretine dair eriştiği keskin bilinci bize haber verdiği zaman Rembrandt etkisi; tablo ressamın düşünsel niteliğini azami düzeyde vurguladığı zaman Vermeer etkisi ve nihayet ressamın gizemli tarafına vurgu yaptığı zaman Velázquez etkisi diye adlandıracağız. Rembrandt'ın bizi ana problemle karşı karşıya getiren şaşırtıcı küçük *Kutsal Aile*'si (1646) [res.1] hakkında bir değerlendirme yapmak durumundayız. Sahne, çerçeve ve perde ile birlikte, göz aldanmasının yarattığı eğlencede zirvesine ulaşan

bir yanılsama olarak sunar kendini. Burada âdeta Plinius* tarafından anlatılan anekdotun (XXXV, 9) illüstrasyonu vardır karşımızda; bu hikâyeye göre Zeuxis, Parrius tarafından aldatılır** ve *remoto linteo ostendi picturam**** ister ve zaten perde motifi, hokkabazlığın cezbettiği tüm ressamlarda ve özellikle de Caravaggio'nun tarzını benimseyenlerde belli bir rol oynar. Ama tabloları bir perdeyle korumak da âdettendi ve Rembrandt'ın karakter seçimi onun alametifarikasını taşır; bu daha ziyade onun cazibesini artırır çünkü seyirci ressamın suç ortağı haline gelir. Rembrandt'ın oyunu, derece derece gelişmesinden ileri

---

* Gaius Plinius Secundus Maior, (kısaca Büyük Plinius) (23-79). Yazar ve filozof Plinius, bilim tarihindeki yerini, dönemine ait bilgileri derlemek amacıyla kaleme aldığı, insanlık tarihinin ilk ansiklopedisi sayılan dev yapıtına borçludur. "Doğa tarihi" (*Naturalis Historia*) adı altında birleştirilmiş 37 kitaptan oluşan bu yapıt, 500'e yakın Yunan ve Romalı yazarın bıraktığı iki bini aşkın kitabın içeriğinden özetlenmiş yoğun bir bilgi derlemesidir.

** Zeuxis ile aynı dönemde yaşayan Efesli Parrhasius'un kimin daha büyük bir sanatçı olduğu konusunda girdikleri iddia, Gaius Plinius Secundus'un yazdığı *Naturalis Historia* kitabında geçmektedir. İkili, iddiaya girdikten sonra birer resim çizerek perdeyle kapatmışlardır. Yarışacakları gün geldiğinde, Zeuxis perdeyi kaldırmış ve çizdiği üzüm resmini ortaya çıkarmıştır. Üzümler o kadar çekici görünmüştür ki, uçan kuşlar yere inip resmi gagalamışlardır. Sonra Zeuxis, Parrhasius'un resmi üzerindeki perdeyi kaldırmasını istemiştir ve Parrhasius, perdenin aslında kendi çizdiği resim olduğunu açıklamıştır. Bu şekilde Zeuxis yenilgiyi kabul etmiş ve demiştir ki: "Ben kuşları kandırdım, ama Parrhasius Zeuxis'i kandırdı." 1964'teki bir seminerde psikanalist Jacques Lacan, iki ressam arasındaki bu mitin, insan bilişselliğindeki ilginç bir durumu ortaya çıkardığını ileri sürmüştür. "Hayvanların dikkatini yüzeysel görüntüler çekerken, gizlenmiş olanın fikri insanları ayartır" çıkarımında bulunmuştur. (*Les fondements de la psychanalyse* (1964), Livre XI).

*** *flagitaret tandem remoto linteo ostendi picturam*: Resmin görülmesi için perdeyi kenara çekmek.

gelen hem muğlâk hem de dingin bir tat bırakır. Adrien van Gesbaech'e borçlu olunan benzer bir tablonun –Mavi perdeli bir Mısır'a kaçış*– 1647'den beri elde olması kompozisyonun başarısını tasdik eder. Orada, Calderon, Thomas Middleton ya da Corneille'in ustalığının ve ünlü tiyatro oyunlarının küçük ölçekte belli bir eşdeğerlisi görülebilir; bu oyunlarda sahnede cambaz tiyatroları kurulur; seyircisiyle aktörüyle bir komedi tiyatroda sergilenir; ve oyunu takdim eden kişi, seyirciyi sahneye kendi durumunu yansıtması ve ardından teatral aldatmanın bilincini yaşama tatbik etmesi için davet ederek kurgusal gösterinin aldatıcı karakterininin altını keyfince çizer.

Protestan Hollanda'da Aziz Luka temasının yerini atölyesindeki ressam temasına bıraktığı gözlemlenmiştir. Loncanın reklâmının yapılması, resmin kutsal şahsiyetlerin tasvirini yapmak gibi yüce bir işlevi olduğu fikrinin önüne geçer. Mieris'in tuvalinde (1659) model sırttan görünürken, onun yüzden görünüşünü tasvir eden tablo gözler önüne serilir. Van Ostade'nin tonu (*Ressamın Atölyesi*, 1670 civarı) tamamen gündelik gerçeklikle uyum içindedir ama çevresindeki dağınık nesneler topluluğu net bir şekilde ressamın çalışmasıyla ilişkilendirilmiştir: modelin açığa vurulmasıyla kopya niteliği vurgulanan bir faaliyet etrafında, kukla, ayna, yelken bezi vs. bizzat anekdot içinde alegorik bir değer alır. Aert de Gelder modelin gülünç katılığını, tablonun –biraz uzak– seçikliğini, ressamın –neredeyse vakitsiz– ironisini ortaya koyar. Bu yönelimlerin ardında olsa olsa Rembrandt gibi güçlü bir örnek bulunduğundan şüpheleniriz. 1626-1628 dönemine ait göz kamaştırıcı küçük bir tuvalde, Rembrandt üstün bir ironi ve otorite jestiyle modeli bertaraf edip çalışmasını saklayarak tabloyu işlikteki sıradan bir sahne içinde tersten sunmuştur. Bundan kırk yıl son-

* "Yıldızbilimciler gittikten sonra Rabbin bir meleği Yusuf'a rüyada görünerek, "Kalk!" dedi, "Çocukla annesini al, Mısır'a kaç. Ben sana haber verinceye dek orada kal. Çünkü Hirodes öldürmek için çocuğu aratacak." (Matta 2,13 vd.)

ra, Vermeer bu sefer ressamı arkadan sunar (*Ressamın Atölyesi*, 1665-1666 civarı) [res.II]. Delfli ustanın* olağanüstü eseri hem Van Ostade'nin *Atölye*'sinin hırpaniliğine hem de genç Rembrandt'ınkinin saldırganlığına bir cevap olarak görünür. Ressamın jesti etrafında biraraya getirilmiş kompozisyon, sahnelemenin gösterişi sebebiyle, tüm unsurlarıyla simgesel bir yankı taşır sanki. Aksini söylemek kolay değildir, çünkü Vermeer'in tablosu, uzun süreden beri işlenen ve bütünüyle baskın olan bir temaya cevap veren bir eserin güçlü içerimlerine sahiptir.

Hollandalı sanat tarihçileri, Hollanda'nın iç kesimlerinde duvara asılan tabloların oluşturduğu repertuarı daha yakından irdelemek gerektiğini göstermiştir. Peyzajların çokluğu sanki halk nezdinde bu türün başarısını teyit eder, ama bu şekilde benzerleri yapılan tablolar çok dikkatli bir şekilde kopyalanmış gibi görünmez. Gayet sınırlı olan tek bir grupla, yani Haarlem'deki cemiyet tablolarının ressamlarının oluşturduğu grupla yetinecek olursak, çoktan beri tavırlarda hayli çeşitlilik olduğu görülür. Pieter Codde gibi –çoğunlukla ikircikli– neşeli arkadaş topluluğu sahnesi uzmanına bakalım. En asgari düzeyde mobilya sever. Bir kişiyi çerçeveye alan açık pencereyle yalnız gri duvarlara can verdiği olur –bu bize motifler arasındaki eski benzerliği anımsatır; aşırılıktan kaçan bu iç mekânlarda, yalın kostümlerin yanında, bir tablonun açık ve renkli lekeleri kayda değer bir önem kazanır, *Dans Dersi*'nde (La leçon de danse, 17. yüzyıl) [res. 7] olduğu gibi; manzara resmi, van Goyen üslubunda, erkek hayranlarının çevresini aldığı hanımın gövdesinin üstünü büyük bir etkililikle çerçeveler. Codde kendi ismini manzara resminin altına koymuştur, halbuki onu hiç resmetmemiş gibidir; belki de bu resim ona aitti. Codde'nin tablosu erkenden takdir görmüş olsa gerektir, zira Jacob Duck'un 1630-1635 yıllarına ait bir yapıtında, ona dayanak olan bütün

---

* Jan Vermeer, Güney Hollanda'da bulunan Delft'te doğmuş ve yaşamıştır.

unsurları ödünç alarak onu yinelediği görülür: Coğrafi harita, Codde'un nazikçe kur yapan beyefendilerden oluşan sahnesi, kuşkusuz Breebergh'e ait olan, Duck'un bir başka tablosunda yeniden görülecek bir harabeler manzarası, son olarak Leonard Bramer'in oldukça basitleştirilmiş *Salomé*'si. Karşımızda büyük bir motif repertuarı vardır. Tuhaftır, Codde'nin *Dans Dersi* burada, ana karakterin arkasında tam yerinden kesilen manzara resmi olmadan görülür. Burada üçüncü bir tablonun içinde gördüğümüz tabloya alınmış tablo safdışı edilmiştir. Bu da, içteki tablonun, bu gruba mensup ressamlar için, adapte edilmesi gereken bir aksesuar olduğunu ispatlar, ama aynı zamanda öyle görünür ki bu tablo, ressamın arkadaşlıklarını, hayran olduğu modelleri ve atölye repertuvarını gözler önüne serecek şekilde seçilir; buna da onun "loncaya ilişkin" (*corporative*) kapsamı denebilir.*

Gabriel Metsu *Mektup Okuyan Kadın*'da (Femme lisant une lettre,1663 civarı) perde uygulamasından ilginç bir şekilde istifade ederken, benzer biçimde çerçevelenmiş ve mektubun okunması ile tablonun örtüsünün kalkması arasında kaynağı bilinmez bir benzerlik telkin etmek için ustalıkla yakınlaştırılmış güzel bir ayna ile büyük bir manzara resmini yan yana getirir. Çoğunlukla koleksiyonlardan parçalardır işimiz, örneğin van der Neeis'in yaptığı çifte portre böyledir; burada (1645 tarihli) büyük bir Ruysdael apaçık fark edilir, ya da Dirk Hals'ın yaptığı şişman yaşlı kadında gri ve aydınlık bir Porcellis'i tanırız. Bunlar öyle örneklerdir ki tablo, renk yelpazesi ve çerçevesiyle, genel ekonomide merkezî bir yer kaplar ve biçimsel düzenlemeye yakınen katılır. Çizgilerin sağladığı soyut yapıda, Mondrian'ı haber veren bir şeyler görmek cazip gelir; Mondrian'ın birbirinin içine geçirme sanatını** ustalardan almış olduğunu

---

* O dönemde ressamlar, başlıca becerileri boya karmak olması nedeniyle eczacılarla paylaştıkları loncalarda örgütleniyorlardı.

** Piet Mondrian, (1872 Hollanda - 1944, New York) Hollandalı ressam Pieter Cornelis Piet Mondriaan, Theo van Doesburg tarafından



[res. 7]
Pieter Codde, *La Leçon de danse* (*Dans Dersi*), 17. yüzyıl.
Tuval üzerine yağlıboya, 39 x 53 cm.
Paris, Louvre Müzesi.

söylemek daha doğrudur. Tablodaki tablo bu kompozisyonlara özgü biçimsel kesinliğin en etkin unsurlarından biridir, özellikle de bu kompozisyonlar cepheden konumlandırılmış en arkada bir duvar düzenlemesini varsaydıkları zaman. Vermeer'de cepheden görünüşlerin düzenliliği ve otoritesi etkileyicidir ve bizi şunu düşünmeye mecbur eder: kompozisyonlarında çok sayıda bulunan resmedilmiş tablolar, haritalar ve aynalar, yüzeylerine/dış görünüşlerine can vermek bakımından onun için vazgeçilmezdir. Dâhil edilen tablo odanın önüne yerleştirilmiş

---

bulunmuş *De Stijl* sanat hareketi ve oluşumunun önemli bir destekçisiydi. Temsilî olmayan ve Neoplastisizm olarak adlandırdığı üslubu yaratmıştır. Bu üslup beyaz zemin üzerine enine ve boyuna iç içe siyah çizgilerden ve üç ana renkten oluşur.



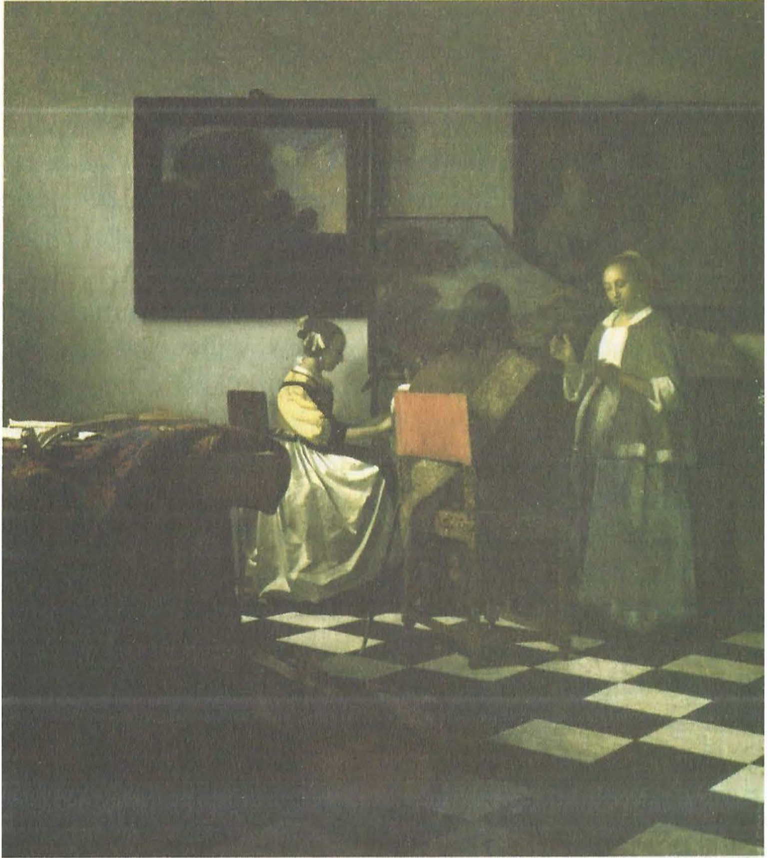
[res. 8]
Johannes Vermeer, *La Lettre d'amour* (Aşk Mektubu), 1669-1670 civarı.
Tuval üzerine yağlıboya, 44 x 38 cm.
Amsterdam, Rijksmuseum.

ve onu kaplayan, onunla iç içe geçen bir kapının çerçevelemesiyle (*Aşk Mektubu* [La lettre d'amour], 1669-1670 civarı) ya da onu içinde bulunduğu tuvalin tam olarak küçültülmüş resmi hale getiren oranların ilişkisi sayesinde daha da değer kazanabilir (*Bir Virginal** *Önünde Ayakta Duran Kadın* [Femme debout devant un virginal], 1670 civarı). Tüm bu örneklerde çok açıkça gösterilen tablo, sanki tuvalin psikolojik anahtarını sağlayacakmışcasına, yüce bir anlam almaya meyleder. *Bir Virginal Önünde Ayakta Duran Kadın*'da [res. III] muzaffer Eros motifi sanki modelin tatminkâr havasına tamı tamına uygun düştüğü ölçüde bundan şüphe etmek daha da zorlaşır. Ama Vermeer'in aklında ne gibi niyetler taşıdığı tam açık olmasa da karmaşıktır. Belki de bize böyle görünür, çünkü dâhil edilen tablonun motifi ikonografik ve morfolojik işlevlerini aynı kolaylıkla kazanır. Vermeer, motifin yankılama gücünü kullanarak yüksek ustalık gerektiren deneylerle iş görür. *Konser* (Le Concert, 1670) [res. 9] kompozisyona kuvvetli biçimde dâhil edilmiş iki çerçeve içerir; iki eser çok farklıdır, Ruysdael tarzındaki peyzaj kasvetli ve romantik bir fragmandır; soldaki tür resmi sahnesi, yarım asırlık bir zaman farkıyla Dirck van Baburen'in *Kadın Satıcısı Kadın*'ının (L'Entremetteuse, 1622) [res. 10] bir kopyasıdır. Aynı tablo, biraz daha dar ve yaldızlı çerçeveyle, *Bir Virginalde Çalarak Oturan Genç Kadın*'da (La jeune femme assise jouant sur un virginal, 1670-1672 civarı) [res. 11] yeniden görünür. Eserin üslubu hafifletilmiş, kompozisyonların her birine entegre etmek için boyutu değiştirilmiştir. Ama Delftli ressamın yarım asır eski bir tabloya ve bu kadar mânâlı bir temaya gösterdiği ilgi uzun uzun üzerinde durulmaya değer.

Dâhil edilen tablonun tek aksesuar olduğu ve asli bir ayırt edici özellik kazandırmadığı durumlar nihayetinde oldukça enderdir. Ama uzun bir alıştırmanın ve küçük Hollandalı üstad-

---

* Klavyeli bir müzik aleti.



[res. 9]
Johannes Vermeer, *Le Concert* (Konser), 1670.
Tuval üzerine yağlıboya, 69 x 63 cm.
Boston, Isabella Stewart Gardner.

ların yaptığı birçok çeşitlemenin bir neticesi olarak görünürler. Rembrandt'ın *Kumaşçı Loncaları* (Les Syndics des drapiers, 1662), dekoratif şerit oluşturan duvar doğramasının şömineyi kapladığı yerde, kızıla çalan renklerin ahşabın kahverengi tonlarıyla kaynaştığı ve ünlü halının olağanüstü parlaklığına ve ihtişamına karşılık düşen bir peyzajı gösterir... Bir nevi yoğunlaşmış Rembrandt'a benzeyen bu resim, bir şehrin yanışını ya da her halükârda hisarları ve bir kuleyi sarmış alevleri tasvir eder. Bu tabloda bir ihtimal "eski Hôtel-de-Ville'e ulaşacak bir felaket"e gönderme yapılmaktadır, ama hiç kuşku yok ki kendini bütünüyle çağa, kaçıp giden zamana dair gösterişli bir meditasyon olarak sunan ve yaşamın yürek sızlatan dramının yüzlere vurduğu bir kompozisyonun üzerine müphem bir kaygının çökmesine sebep olan nüfuz edici ve donuk bir emaredir. Bu tablonun –tek imge, tek amblem, tek dekorun– çağrıştırdığı ve Loncaların üzerine astığı şey, bu dünyanın mallarının tüketilmesinden ziyade belki de yıpranma ve yıkımdır. Görmüş olduğumuz üzere Rembrandt pek çok kez tablo-içinde-tablonun olanaklarını araştırmakla uğraşmıştır. Gelgelelim *Kumaşçı Loncaları*'nda daha ileri gider; motifi numune olarak, referans olarak kullanmaz, ondan ne toplumsal önemi için ne de ikonografik kontrpuan olarak istifade eder; ona sözcüğün en yüce ve tam mânâsıyla sembol olarak muamele eder.

Bu niyet o kadar iyi anlaşılmıştır ki, iki yıl sonra Frans Hals onu *Yaşlılar Evi Yöneticileri*'nde (Les Régentes de l'hospice des vieillards, 1664) [res. IV] güçlü ve kararlı bir şekilde yeniden ele alır. Gri siyah ve kırmızı kahverenginin hâkim olduğu ölüm üzerine bu vaaz, kompozisyon için asli öneme sahip olan alacakaranlık ve donuk renklerdeki devasa bir çerçeve etrafında figürleri dağıtır. Bu, Hercule Seghers'den esinlenmiş, yürek sızlatan bir yalnızlığın ve gecenin istilasının hüküm sürdüğü hüzünlü ve fantastik bir peyzajdır. Seghers'e yapılan bu saygı duruşu, Vermeer'in Baburen'e gösterdiği hürmetten çok daha ileri gidecektir. Bir nevi poetik inancın ikrarını oluşturur. Dâ-

hil edilen tablo Hals'ın düşüncesinde en incelikli, en zor olan tarafın gözüpek evetlenmesi olarak belirir; biraraya toplanmanın benzersiz *Stimmung*'una* dair açık yorumdur bu.

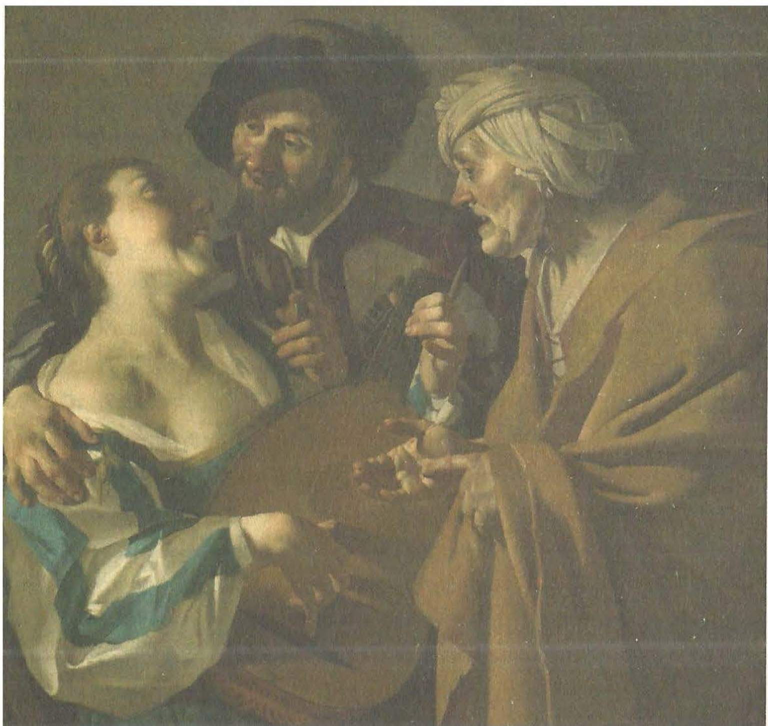
Bu büyüklükte üstadların bunca istifade edebilmesi için, tablo-içinde-tablo motifinin otuz kırk yıl boyunca yayılması ve iyice işlenmesi gerekiyordu. Vermeer, Rembrandt ve Hals'ın buluşlarının tarihleri birbirine yakındır, 60'lı yıllar civarında yer alırlar. Nihayet 1656'ta, Velázquez'in son eserlerinden biri olan *Nedimeler*'de (Las Meninas) [res. V], bu en büyük İspanyol ressam özenle hesaplanmış ögelerle resmin "zirvesi"ni yaratmıştı; burada, sorun yaratan tüm ikincil motiflerin dizisini, çeşitliliği içinde mükemmelen nizama sokulmuş halde tekrar buluruz. Kompozisyonun gerisinde üç motif özetlenmiştir: İki *tablo* en arkadaki iç yüzeyi böler ve siyah çerçeveleri sayesinde ona âdeta ölçü verir; bir *ayna*nın içinde sahneyi tamamlayan iki figür görünür ve son olarak yarı açık bir *kapı*nın içinde uzakta dikkat kesilmiş bir kişi, gün ışığıyla tezat oluşturacak şekilde yaldızlı bir ışık altında belirir. Çerçeveye alınmış figür, aynadaki yansıma, dâhil edilmiş tablo, bir nevi doğadan kademe kademe sanata geçişi** teşkil eder. Resmin fonuna verilen neredeyse ölçüsüz önem, onu kaplayan ve kompozisyonun geriye kalanıyla çok başarılı bir ahenk yakalayan unsurların zenginliği ve çeşitliliğiyle gerekçelendirilir.

Duvara yerleştirilmiş tablolar krallık koleksiyonuna aitti ve sahnenin yerini belirginleştirmeye yararlar. Ancak Martinez

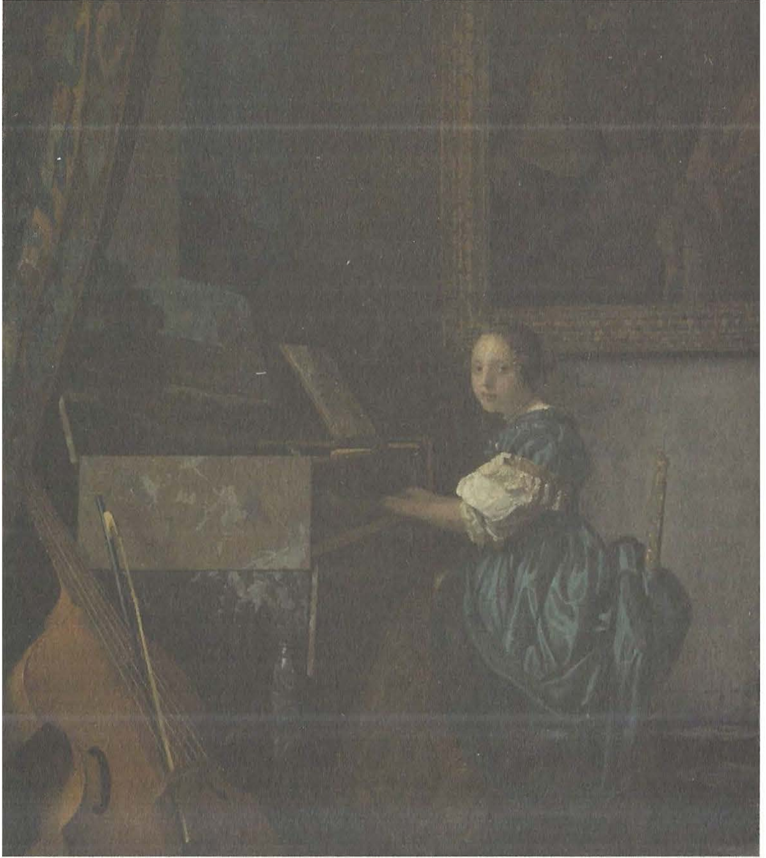
---

* Durum, ruh hali, tonalite. Heidegger'de Dasein'in varlığının 'açığa çıkma' anlarının ve bu bağlamda Dasein'ın edimlerinin gerçekleştiği zemindir.

** Fr. Gradation: Resimde hissettirmeden bir tondan bir diğerine geçiş; resimde ya da heykelde, ikincil kısımların uzaklıklarına göre fark ettirmeden zayıflatılması suretiyle ana kısımların ortaya çıkarıldığı kompozisyon yöntemi.



[res. 10]
Dirck van Baburen, *L'Entremetteuse* (Kadın Satıcısı Kadın), 1622.
Tuval üzerine yağlıboya, 101,5 x 107,6 cm.
Boston, Museum of Fine Arts.



[res. 11]
Johannes Vermeer, *Femme assise jouant sur un virginal*
(Bir Virginalde Çalarak Oturan Genç Kadın), 1670-1672 civarı.
Tuval üzerine yağlıboya, 51,5 x 45,5 cm.
Londra, National Gallery.

del Mazo'nun Rubens'in *Pallas et Arachné*'sini,* Jordaens'in *Apollon et Marsyas*'ını temel alarak gerçekleştirdiği iki kopya vardır ki bunlar, daha aşağı olan sanatçının hak ettiği cezalandırılmanın anlatıldığı iki illüstrüsyon, yani gerçek ressamı dolaylı olarak yüceltmek için seçilmiş iki tablodur. Gene burada da, onların mevcudiyeti, sahnenin içeriğinin ilk başta sanıldığından daha ince olduğunu telkin etmeye yeter. *Nedimeler*'in entelektüel anahtarı işte buradadır. Gelişigüzelmiş gibi görünen sahnenin hiçbir eksiği gediği olmayan bir kompozisyon olduğu ortaya çıkar. Tür tablosu "resme övgü"yü kapsar. Bu övgü asiller topluluğunun portresi ile atölye temasını, sanatın

* Bkz. Yunan mitolojisinde Athena (lakabı Pallas) ve Arakne'nin (Örümcek) Örgü miti. Lidyalı Arakne, Tanrıça Athena'dan daha üstün bir dokuma yeteneğine sahip olduğunu iddia eder. Kızan Athena onu uyarmak için yaşlı kadın kılığına girer. Arakne hiç aldırmaz ve Athena'ya meydan okur. Athena, Atina (Athens) kentine kendi adını verdiren Poseidon'u yendiği savaşın bir sahnesini dokur. Eski Atina kalesini ve bu ünlü yöreye verilecek ad konusunda kendisiyle Deniz tanrısı Poseidon arasında geçen eski kavgayı anlatır. On iki tanrı tanık olarak oradadır. Poseidon üç çatallı kocaman asası ile çıplak kayaya vurur ve oradan deniz suyu fışkırır vb. Athena kalkanı, mızrağı ve miğferi ile kendisini resmeder. Atina kenti onun adıyla anılır. Arakne ise Zeus'un Leda'yla, Europa'yla ve Danae'yle Hera'yı aldattığı sahneleri. Europe'yi bir boğa deniz üzerinden aşırır. Sonra Zeus'un Danae'ye bir altın yağmuru, Aigina'ya bir alev, esin perisi Mnemonise'ye bir çoban kılığında gelişini işler. Poseidon'u da yunus balığı, at ya da koç biçiminde resmeder. Athena, Arakne'nin dokumasının kusursuz olduğunu kabul eder ama konu seçimi onu çok kızdırır. Sinirden kendini kaybederek, onun dokumasını yok eder ve ona saldırır. Arakne karşısındakinin Athena olduğunu anlar ve çok utanır. Arakne kaçar ve kendini asar. Athena, Arakne'ye acır ve onu bir örümcek şeklinde geri getirir. Jordaens'in eseri ise, Athena'nın icat ettiği flütü bulan Çoban Marsyas ile güzel sanatların ve müziğin tanrısı Apollon arasındaki yarışmayı ve sonunda Marsyas'ın cezalandırılmasını konu alır.

soylu tarafı ile içli dışlı tarafını biraraya getirerek gerçekleştirilir. Genç Rembrandt'ın kışkırtıcı fikrini keşfeden Velázquez, güya üzerine resim yaptığı tersine döndürülmüş çerçeveyi* öne çıkarır. Hiç kuşkusuz ayna dolaylı olarak sanatçının çalıştığı tablonun gerçek konusunu ele verir: *Nedimeler*'in [res. V] tamamlayıcısı olan çifte krallık portresi. Bu tabloyu biz asla göremeyiz. Velázquez, resme bakanları asillerin güya kapladığı yere yerleşmeye mecbur eden ve ressamın buyurgan bakışına maruz bırakan, henüz karşılaşmadığımız cüretkâr bir anlatım getirir. Duyulur dünyanın illüzyonunu üretmek ve hissettirmek için gösterilen bu eşi benzeri bulunmayan çaba sayesinde resim egemenliğini ilan eder; âdeta aynalar evreninde ve aldatıcı ilişkiler içinde tutarlılığın tek ilkesi oymuş gibi. Eğer biri bu büyük oyunun nereye uzandığını ve bu etkinin kibirli içerimlerini anlayabildiyse, o kişi elbette Francisco de Goya'dır: 1785 tarihli *Otoportre, aposensador*** siluetinin ve Velázquez'in gizlenen tabloda aynı ısrarla gösterdiği tutumun ikili kullanımını teyit eder.

---

* Şasi (châssis): Resim muşambasının üzerine gerildiği tahta çerçeve.
** Saray nazırı, teşrifatçı, kâhya.

IV

18. yüzyıl sanatı neredeyse kendiliğinde kapsam dışı kalır, en azından önceki çağa gücünü veren konsantrasyona son verdiği ölçüde. Ama tipik olarak "Rokoko" iki eser karşılaşmış olduğumuz temalar konusunda son sözü söyler. Marco Ricci'nin en eğlenceli İngiliz yapıtlarından biri *Prova*'dır (La Répétition). Doğallıktan, zevkten biraz mahrum bir tür sahnesi olan bu çalışma tam olarak Venedik peyzajcısının normal listesinde yer almaz. Taslak, pencerenin önündeki sahneyi gösterir; nihai tabloda, pencerenin yerini yandan iki dekoratif madalyonla kuşatılmış büyük bir tablo almıştır. Bellunolu ressam* karakterlerini, tabloların altında ezerek karşılık vermiştir; bu tablolardan başta geleni olan peyzaj öylece kendi eserinden alınmıştır. Öyleyse mesele asıl konunun hilafına kişisel bir "sergi"dir. Diğer örnek ise pek tabii Watteau'nun eseridir. Burada *Gersaint'in Dükkân Tabelası*'nı (L'Enseigne de Gersaint, 1720) [res. 12]. anmamak olmaz. Bu, bütün "galeri tablolarının" en güzelidir, çünkü karakterler ile yığılmış tablolar arasında, kıyafetlerin ve çerçevelerin ışıldaması sayesinde ilgi çekici bir bağ kurar. Bu

* İtalyalı Barok dönemi ressamı Marco Ricci 1676'da Belluno'da doğmuştur (ö. 1730, Venedik).

"dükkân tabelasının" zarif atmosferi kafa karıştırıcıdır. Tabloların satışının ve ambalajlamasının yapıldığı dükkânın gerçeğe uygun olarak sahnelenmesi bu çekiciliği kazanabilir, zira hakiki dünya tüm zarafetini resimden alır. Belki de resmin ağırlığı ve gizemli muhtevası aslında, sandığında yattığını gördüğümüz kral büstü portresi yoluyla olduğundan daha incelikle belirtilmemiştir hiç: Âdeta doğrultulmayı talep eden uzanmış yatan biri vardır. Ve Watteau'nun bu galeride, duyarlıkları kendisininkiyle hoş bir biçimde uyuşan ustalarından kendi tercih ettiklerine ait örnekler sunduğunu hatırlatmak herhalde gereksiz kaçacaktır.

Tablo-içinde-tablonun, iç mekânların resmedilmesi sayesinde, bazen neredeyse asli bir değer ve anlam kazandığı 17. yüzyılın ana safhası ile tablo-içinde-tablonun muzafferane biçimde yeniden ortaya çıktığını göreceğimiz 19. yüzyılın ana safhası arasında, resim tarihinin bütün bir kuşağı uzanır; bu kuşakta tarih tablosu ve peyzaj, iç mekân sahnelerine özgü bir motifi dışarıda bırakır, kaldı ki zihinler de ikilemenin ve sembollerin yarattığı oyunlara yatkın değildir. Eski formülün birdenbire yeniden ortaya çıktığı, *Ressamın Atölyesi*'nin (1885) [res. VI] ağır ve benzersiz alegorisini tasarlamak için Gustave Courbet'nin sarsılmazlığına ihtiyaç duyulacaktır. Devasa kompozisyonun merkezi âdeta resim sehpasındaki peyzaj tablosuyla aydınlanmıştır, türlerin keşmekeşi doğaya sahipliğin önünde silinip gitmelidir. Courbet, dâhil edilen tabloyu devasa tuvalinin tek gerçek tablosu yaparak idealini göstermek için her şeyi işe koşmuştur. Ama aynı zamanda sanatına özgü konunun etkilerini ortaya çıkarmak mecburiyetindedir: *Ressamın Atölyesi*'ndeki (res. VI) manzara resmi âdeta, bir üslubun bileşenlerini bir maket gibi ortaya çıkaran bir süper-Courbet'dir. Ve ressamın çabası, atölyenin simgesel ve dolup taşan duvarları



[res. 12]
Antoine Watteau, *L'Enseigne de Gersaint* (Gersaint'in Dükkân Tabelası), 1720.
Tuval üzerine yağlıboya, 163 x 308 cm.
Berlin, Schloss Charlottenburg.

arasında yer aldığından, örneğin Barbizon'da* uygulandığı türden bir motif üzerine çalışmadan uzağızdır. Tablo kendisinden ayrıldığımız bir doğanın rüyası gibi görünür. Böylelikle Courbet, asıl anlamı yaklaşık bir asır sonra Braque'ın *Atölye*'si ile açığa çıkacak bir gelişmeyi –tam olarak istemeden– başlatır.

Bu evrim elbette modern sanatın izlenimci olmayan yüzünü ilgilendirir, yani doğadan ziyade onun şiirsel kırılımına bağlanan, içerimleri bakımından yoğun ve zengin bir imgeyle meşgul olan ressamların oluşturduğu akımı. Tablo-içindeki-tablodaki küçük motif, bu evrimin tayin edici ânında belli bir rol oynamaya çağrılacaktır. İlk etapta Whistler, Manet, Degas dâhil edilen tabloların eşlik etmesinin değerini yeniden keşfeder. O sıra moda olan gayet cansız ve kolay portrelerin tersine, baskı resimlerden ve fotoğraflardan oluşan dekoruyla *Emile Zola'nın Portresi* (Portrait d'Emile Zola, 1868), –gene Degas'da olduğu gibi, modelle doğrudan ilişkisi olan– tuvalleriyle *Tissot'nun Portresi* (Portrait de Tissot, 1867-68 civarı), *Whistler'in Annesi* (La Mère de Whistler, 1872) ve *Carlyle*'nin (1874) portresi hesaplanmış tesirleriyle motifimize üstün bir işlevi geri verir, özellikle de bu ressamların tarzı figürün karakterleri ile ona eşlik eden resmin karakterleri arasındaki mesafeyi nihai olarak azaltmaktadır. 1885 ile 1890 yılları arasında, motifin 1660'larda gözlemlediğimize benzer bir önem kazanacağı bir aşamaya ulaşılır. Muhteşem saflığıyla Van Gogh birdenbire bazı gizli kalmış uğraşıları, kaygıları ortaya çıkarır. *Café du Tambourin'de Oturan Kadın* (Femme aux tambourins, 1887) ve *Tanguy*

---

* 19. yüzyılda Fransız bir ressam grubunun oluşturduğu *Barbizon Ekolü* (1830-1870) belli bir manzara resmi geliştirmiştir. Ekol ismini ressamların bir araya geldikleri Fontainebleau (Fransa) yakınlarındaki Barbizon köyünden alır. Barbizon ressamları, görsel sanatlarda romantizmin baskın olduğu bir dönemde, gerçekçiliğe giden yolun bir parçası olmuşlardır. Bu genç ressamlar, şekilciliği reddedip doğadan esinlenerek tablolar yapmaya başlarlar. Doğa manzaraları, dramatik olaylar yerine tablolarının ana konusunu oluşturur.

Baba'da (Le Père Tanguy, 1887) ana figürü öyle bir şekilde ele alır ki, figür, kendileri de güçlü ve keyfî bir dokunuşla şemalaştırılmış, çevresindeki reprodüksiyonlarla aynı tarama tarzını ve aynı "icat edilmiş" işçiliği kapsar. Aynı dönemde Gauguin resimlerden alınan tablonun zemininin ne kadar etkili olduğunu keşfeder; bunu *Güzel Angèle* (La Belle Angèle, 1889), *Sarı İsa'lı Otoportre* (L'Autoportrait au Christ jaune, 1890) adlı eserlerinde ve özellikle de *Marie Lagadu'nun* portresinde (1890) [res. VII] görürüz; bu sonuncu eserin zemini Cézanne'ın natürmortunun bir kopyasıdır, ki bu natürmortun sahibi de bizzat Gauguin'dir. Bence düğümün çözüldüğü ana nokta, görülen âni değişiklik işte burada yatar. Artık söz konusu olan, –Degas ve Whistler için olduğu gibi– boyutları, tonlamaları, konuları itibariyle mümkün mertebe açıklayıcı seçilen tablolarda tuvalin zeminini süslemek değildir. Amaçlanan şey, kopyalanan tablonun onu içerecek tabloyla tamamıyla bütünleşmesidir. Gauguin'in tablosuna zemin sağlayan Cézanne'ın tablosu sadece kopyalanmış bir eser olarak açığa vurulmaz: Kompozisyonu işgal eder ve ona hâkim olur, doğrudan esin kaynağı haline gelir; bilerek resmedilen tablonun yapılışına uydurulan portrenin yapılışını belirler. Dokunuşlar –âdeta bir atölye çalışmasında yeniden kopyalanan– Cézanne taklidine uygun olarak düz ve hafiftir. Başka bir deyişle, önceki tablo üslubu doğrudan buyurur. Bir portre yapmak için, Gauguin, Cézanne'dan yola çıkar. Tablo, tablo-içinde-tablodan doğar.

Fakat Cézanne zaten bu şekilde davranmaya alışıktır. Onun yapıtları, tablolarla kopyaların bütünleştirilmesiyle dolup taşar. *Chocquet'nin Portresi*'nde (Le Portrait Chocquet, 1877) bu böyledir. Gaugin koleksiyonunda bulunan natürmortta, arka plan, mavimtrak ve solgun tonları vurgulanmış olan bir halı, bir yeşillik tarafından sağlanmıştır. Bizzat Cézanne'ın tablosu, kendi "kaynağı"nı kullanma tarzı karşısında büyülenmenin bir parçası olacaktı. Ve âdeta onun önemini teyit etmek amacıyla, Maurice Denis'in 1900'de *Cezanne'a Hürmet*'i (Hommage à

(res. I)
Rembrandt,
La Sainte Famille
(Kutsal Aile), 1646,
Meşe pano üzerine yağlıboya,
46,8 x 68,4 cm.
Kassel, Staatliche
Kunstsammlungen.





(res. II)
Johannes Vermeer, ***L'Atelier du peintre***
(Ressamın Atölyesi), 1665-66 civarı,
Tuval üzerine yağlıboya, 120 x 100 cm.
Viyana, Kunsthistorisches Museum.



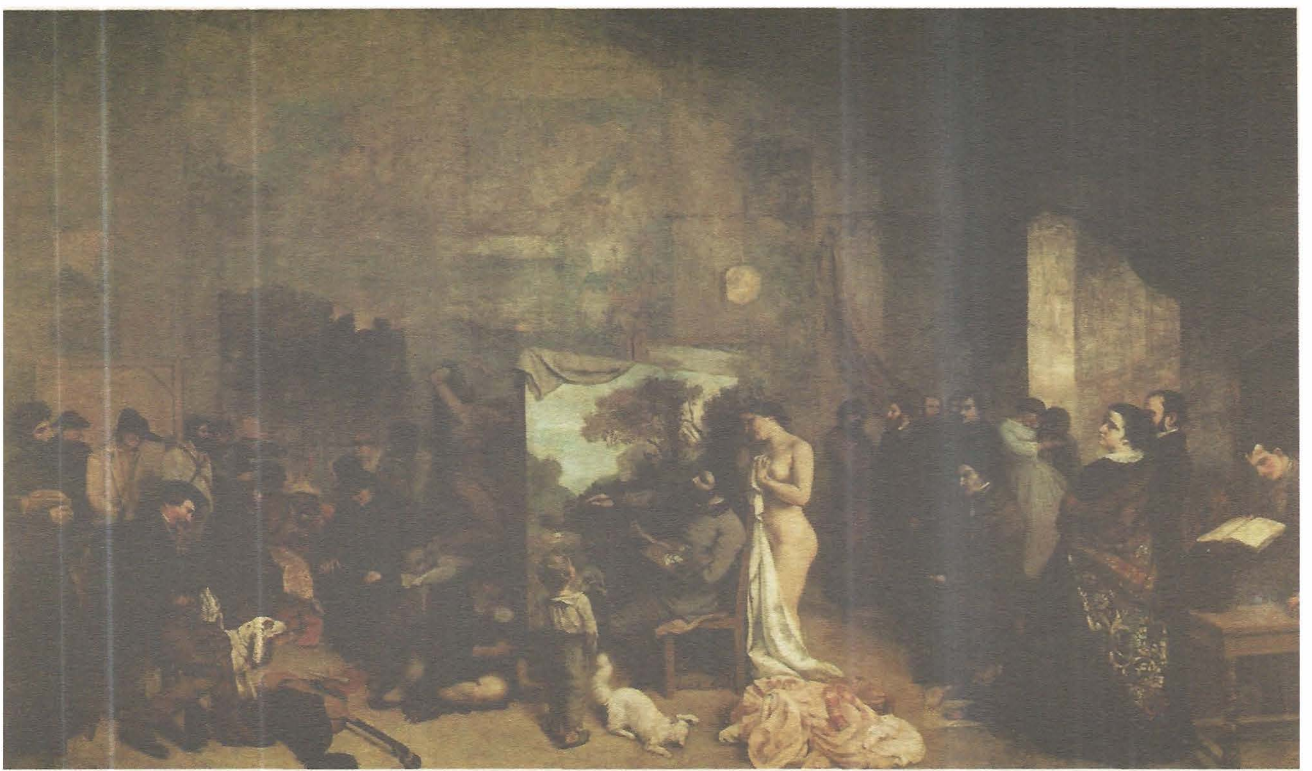
(res. III)
Johannes Vermeer, ***Femme debout devant un virginal***
(Bir Virginal Önünde Ayakta Duran Kadın), 1670 civarı,
Tuval üzerine yağlıboya, 51,7 x 45,2 cm.
Londra, National Gallery.

(res. IV)
Frans Hals,
Les Régentes de l'hospice des vieillards
(Yaşlılar Evi Yöneticileri), 1664, Tuval üzerine yağlıboya,172,5 x 256 cm. Haarlem, Frans Hals Museum.





(res. V)
Diego Velázquez, ***Las Meninas*** (Nedimeler), 1656,
Tuval üzerine yağlıboya, 318 x 276 cm.
Madrid, Museo del Prada.



(res. VI)
Gustave Courbet, ***L'Atelier du peintre*** (Ressamın Atölyesi), 1855,
Tuval üzerine yağlıboya, 316 x 598 cm. Paris, Musée d'Orsay.



(res. VII)
Paul Gaugin, *Portrait de Marie Lagadu*
(Marie Lagadu'nun Portresi), 1890,
Tuval üzerine yağlıboya, 65 x 55 cm.
Chicago, Art Institute.

(res. VIII)
Georges Braque,
Artiste et modèle
(Sanatçı ve Model), 1939,
Tuval üzerine yağlıboya
ve kum, 129,9 x 180 cm.
Kaiforniya, Norton Simon
Art Foundation.





[res. 13]
Maurice Denis, *L'Hommage à Cézanne* (Cézanne'a Hürmet), (Soldan sağa: Redon, Vuillard, Mellerio, Vollard, Denis, Sérusier, Ranson, Roussel, Bonnard ve madam Denis), 1900.
Tuval üzerine yağlıboya, 180 x 240 cm.
Paris, Musée d'Orsay.

Cézanne) (res, 13) için seçtiği, işte bu eserdir: Nebiler* çevresi

---

* *Les Nabis*: Fransa'da 19. yüzyılın sonu 20. yüzyıl başında akademik resmin çevresinde doğan avangard post-izlenimci sanat hareketinin mensupları. Maurice Denis, Vouillard, Pierre Bonnard ve heykeltıraş Aristide Maillol gibi zamanın avangard sanatçılarından oluşan ve 1888'de kurulan bu grup Gauguin'i model aldıkları için şair Cazalis onlara İbranice "peygamberler" anlamına gelen Nebiler adını vermiştir. Nebiler resim ve heykeli mimari ile kaynaştıran bir hareketin öncüleriydi. Tutkuları, tuvalden ziyade, duvarlara, panellere, panolara yapılan ve çoğunlukla da belirli bir mekânı tamamlamayı, süslemeyi, vurgulamayı amaçlayan resimlerdi. Bu yüzden adları illüstrasyon ve dekorasyon ile özdeşleşmiştir ve yıllarca "dekoratif resim" deyip biraz da aşağılanarak geçiverilen bir tarzın temsilcileri olarak bilinmişlerdir.

kehanetle ilgili tabloyu yorumlamakta olan Sérusier'in* etrafında toplanmıştır. Yalnız, *Hürmet*'in yaratıcısı bunun tüm sonuçlarını anlamış gibi görünmemektedir; eserinin üslubu ana tablonun üslubuyla uyumlu değildir. Böylece araştırmanın bir üst basamağına çıkarak şimdiden 20. yüzyıl sanatıyla hemen hemen aynı düzeye geliyoruz. Ressam resmettiği şeyle –bir nü, bir natürmort–, resmettiği tablodan daha az meşgul olduğu ölçüde, tam da bu ölçüde, geleneksel anlamda tuval yerine, tablo-içinde-tablo üretmeye meyleder. Bu formül bize, kendisinin öznel göstergelerin bir derlemesi olduğunu asla unutmayan bir resmin tezahürünü gayet açık biçimde tanımlar. Bunun sonucu olarak, bir kompozisyona dâhil edilen tablo ya da tablolar ile bunların eklendiği mekân arasında hemen –Eyckçı "doğalcılığın" tam zıttı olan– yeni ilişkiler ortaya çıkar. Belki de hiçbir şey bunu 1911 tarihli *Kırmızı Atölye*'deki (L'atelier rouge, 1911) Matisse kadar heyecan verici biçimde göstermemiştir. Bu bir *Bilderbild*'dir (resimler resmi), tabloların çekim kuvveti olarak ustaca düzenlenmiş bir tablodur. Matisse'in sanatının tüm bir dönemini özetler: Tuval, sandalye, duvar ve stüdyonun bütün mekânı filigranlar** haline indirgenir. Atölyenin iç mekânı –uygun olduğu üzere– artık sadece, tüm tabloların, bu şaşırtıcı sınamanın muzaffer tek gerçeği olan kırmızı tonlama tarafından birleştirilmiş dayanağıdır. "Tür resimleri" kesin olarak gözden düşerken artık pek konuları olmayan ressamların gözde konusu kendi doğrudan ortamları, atölye, resim sehpası olacaktır. *Stüdyo* manzaralarında gürülen bolluk 20. yüzyılda, 17. yüzyılda olduğundan gene daha fazladır. Öyleyse temamızın son can alıcı noktasını işte bu repertuarda izleyebiliriz. Bakire'yi resmeden, yani görülür dünyanın saygınlığını ve netice itibariyle resmin saygınlığını kutsayan Aziz

---

* Paul Sérusier (1864-1927), Nebiler grubunun bir temsilcisi.

** Bazı kâğıtların dokusunda bulunan, ışığa tutulduğunda görülebilen çizgi, resim veya yazı.

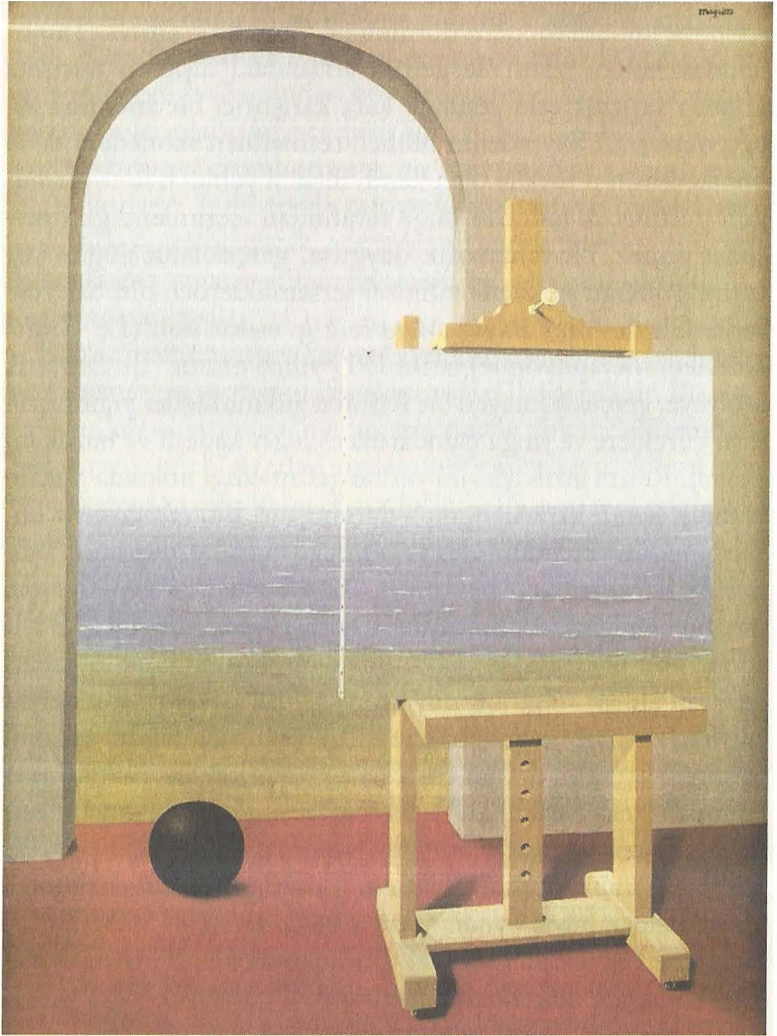
Luka'dan uzaktayız, gene Vermeer ve Velázquez'in resim sanatının egemenliğini ilan etmeye yönelik atölyesi de gerilerde kaldı. Burada sanatçıyı alıkoyan ve onu bu temada karar kıldıran şey, kendi faaliyetinden büyülenmesidir. Probleme getirilen çözümler olabildiğince çeşitlidir ve her biri üslup derdini aşan bir tutumu cisimleştirerek bir sanat fikrine karşılık gelir. Bu tutumların birbirlerini tamamladıklarını ve birbirlerinin karşısında konumlanarak, adeta kendi varlık sebebinin idaresi altındaki bir sanatın nihai diyalektiğini ortaya çıkardıklarını göstermek kolaydır.

Balzac'ın *Bilinmeyen Şaheser*'inin illüstrasyonuna bağlı olarak Picasso'nun yaptığı grafik alıştırmalar dizisi bilinir. Bu alıştırmalar, ele aldığımız temanın tam özüne dokunduklarından, "ressam ve modeli" üzerine sayısız çeşitlemeyi sayıp dökmekten bizi alıkoyarlar; öyle ki bu çeşitlemelerle Picasso'nun eserlerinde sık sık karşılaşır ve onlarda içgüdüsel doğalcı bir yönelim ile gerçeklik-yitimine sebep olan bir itki arasında verimli ve çözülemez bir çelişkiyi sürekli yakalarız. Buradan, âdeta ironi ile çılgınlık nöbetinin sürekli birbirinin yerini aldığı kendine has bir gerilim doğar. Resim ancak bir başkalaşım (metamorfoz) olabilir ve eğer bu konuda *Örgü Ören Model*'in (Modèle tricotant, 1926) sunduğu şaşırtıcı sahneye göre hüküm verirsek, bu başkalaşımın radikal olabileceğini söyleyebiliriz. Tablo-içinde-tablo, modele çizgilerin iç içe geçmesiyle, imgeyi inkâr eden geometrik *imbroglio* (karışıklık, düzensizlik) ile cevap verir. Bu tartışmayı anlamsız bulan Fernand Léger tam zıt konuma yerleşir. Ressam bir nesne kurar; demek ki resim, hiçbir psikolojik sıkıntıyla karşılaşmaksızın, olur da fırsat çıkarsa, örneğin bir iç mekânda figür temasıyla, resmedilecek-model-gösterge ile tablo-gösterge ya da resmedilmiş-model arasındaki kesin denkliği gösterecek bir şemanın tesis edilmesiyle işler. (Leon) Gischia gibi bir tilmiz bunu daha da açık biçimde ortaya koyar: Tuval üzerindeki imge, model şemasının basit tercümesinin sonucudur ve bunun tersi de geçerlidir.

Temamızın kusursuz biçimde örneklendirdiği bu iki güçlü simetrik konum modern durumu eksiksizce ele almaz. Tablo-içindeki-tablo, resim ile gerçek arasındaki ilişkileri tartışma konusu yaparak eski resimde kafa karıştırıcı bir izlenime sebep olmuştur. Seyredenin bilinci, resmedilen sahnedeki tablo ona kendisinin tuvalle olan kendi ilişkini yeniden üretiyormuş gibi görünecek raddede imge tarafından içerimlendiğini hisseder etmez, bir rahatsızlık duygusu, gerçeküstücülüğün yeğ tutmuş olduğu şu küçük zihinsel sersemliklerden biri baş gösterir. Chirico'nun *Büyük Metafizik İç mekân*'ının (Le Grand Intérieur métaphysique) tarihi 1917 yılına uzanır.* Bu fantastik atölyeye, gerçekleşmeyen bir fetihten gülünç aletler yığılmıştır, kıtır çöreklere ve ringa balıklarına eşdeğer kederli ve buruk bir peyzaj. Resim artık işlevini yerine getirmediği noktada durdurulmuş, kendi kararsızlığında donmuştur. Bu, *Hebdomeros*'un** durumudur. "Hebdomores yaşamın gösterisine, dünyanın sahnesine kocaman açtı pencereyi. Ama beklemesi gerekiyordu, zira bu henüz sadece bir rüyaydı, hattâ rüya içinde rüya." Böyle mecazi bir beklentiden, dayanılmaz bir durumun tadını çıkarmaktan alınan tuhaf bir doyum çıkar. Bu beklenti son derece büyüleyici hale gelmiştir çünkü gerçeküstücülüğün saçmayı keşfinde varlığını devam ettirmiştir; Magritte, rastlantısal ama mümkün tek "harikulâde" için, hem resmi hem de doğayı kutsallıktan arındırmak suretiyle, tablonun-bağrındaki-peyzajla bağlantılı tablo-içinde-tablonun yarattığı zıt duygulanımlar üzerinde işte böyle oynar. (*İnsanlık Durumu II* [La Condition humaine II], 1935) [res. 14]. Bu noktada kendimizi tam olarak, başlangıç noktamızı oluşturan, Van Eyckların dünyadaki

* Düş ve bilinçaltı patlamalarına dayanan, savaşın getirdiği yalnızlık ve huzursuzluk ortamının etkilerini gerçeküstü bir tutumla yansıtan "Metafizik Resim" (İtalyanca *Pittura Metafisica*), 1917 yılında bir araya gelen İtalyan Carlo Carra (1881-1966) ve Giorgio de Chirico (1888-1978) tarafından başlatılmıştır.

** Chirico, 1929'da *Metafizikçi Hebdomeros* adlı bir roman yayımladı.



[res. 14]
René Magritte, *La Condition humaine II* (İnsanlık Durumu II), 1935.
Tuval üzerine yağlıboya, 100 x 81 cm.
Cenevre, Collection Simon.

mekânı resmin mekânıyla tanımlayıp hem doğayı hem sanatı âdeta birbirleriyle kutsayarak kutladığı 16. yüzyıldaki durumun tersi bir durumda buluyoruz. "Primitifler"in* olağanüstü ciddiyetini yıkan, klasik çağ değil modernlerin istihzasıdır. Bir zamanların cazibeli usulleri: pencere, ayna, tablo-içinde-tablo, bunların hepsi burada tekrar ortaya çıkar, ama tuzak olarak. Sınıra ulaşılmıştır.

Gerçeküstücülük, motifin ikonolojik işlevine yeniden kayda değer bir önem kazandırır. Gerçeküstücülük, bu işlevin, biçimsel niteliğin aleyhine düşünülüp taşınılmış, hesap edilmiş aşırı gelişmesidir. Buna karşılık, sonuçlandırmak için söylersek, motifin morfolojik işlevinin, kompozisyonu düzenleme yetisinin neredeyse münhasıran öne çıkarıldığı eserleri belirtmek gerekir. Braque'ın büyük *Atölyeler* serisi bu denli uzun bir tarihe layıkmış gibi görünen bir sonuç sağlar. 1936-1937'den itibaren Braque, âdeta mahremiyetin sıcak mekânını betimlemek için, öğelerin hususiyetlerini ve biçimlerini harikulâde biçimde değiş tokuş ediyormuş gibi göründüğü iç mekânlara yoğunlaşır. 1939 yılında Varengeville'de bir *Atölye* yapar; bu çalışma, lirik bir dahinin son sözü olarak, şiirsel içerimler bakımından bilhassa zengin büyük ölçekli on tuvallik bir seride on yıl sonra yeniden ele alınmıştır. *Sanatçı ve Model*'de (1939) [res. VIII] esasında lüzumsuz ve uysal bir modelin mevcudiyetinin tahrik ettiği bir rahatsızlık değil merkeze yerleştirilmiş tuvalin ışıması hüküm sürer: Motif tablo-içinde-tablonun çerçevesidir. Onu iç mekândan daha "hakiki" diye gözler önüne seren

* Jan van Eyck'ın en önemli temsilcilerinden olduğu "İlk Dönem Flaman Resmi", 15. yüzyıl ve 16. yüzyıl başında Hollanda, Gent ve Bruges etrafında ortaya çıkmış bir grup ressamı ve bunların eserlerini içeren dönemi veya akımı tasvir etmek için kullanılır. Aynı zamanda "Geç Gotik", İngilizcede "Early Netherlandish Painting" (Erken Dönem Hollanda Resmi) olarak da anılır. Diğer temsilcileri arasında Rogier van der Weyden, Hugo van der Goes, Hans Memling, Dirk Bouts ve Gerard David sayılabilir.

Courbet'den sonra, dâhil edilen tabloda "hâkim unsur" diye gören Gaugin'den sonra, iç mekânı birçok tablonun dayanağı yapmak üzere gevşeten Matisse'den sonra... tuvalin ortasında tasvir edilen tablo, iç mekânın usulca etrafında döndüğü merkez haline gelir. Artık söz konusu olan, sadece şövaleyi lire dönüştüren ve kuş-paleti ele geçiren bu ışıldamayı sabitlemek değildir. Demek ki motif bir kez daha bir ilke beyanının vesilesi, bir estetiğin somut ve zımni eşdeğerlisi olarak görünür. Braque istemeden de olsa bunu şu sözlerle yorumlamıştır: "Sanatta değerli olan tek bir şey vardır: O da açıklayamadığımız şeydir." Geriye bunu biçimler aracılığıyla ısrarla dile getirmek kalır, özellikle de eğer bizzat resmetme sanatının bilinci tarafından resme sokulan gizemli karışıklık söz konusuysa. *Ultima ratio* (nihai ölçü) budur. Bu eserlerin cazibesi, kendi üzerine katlanmış bir duyarlılığın bağrında, –tıpkı başyapıtları yoluyla bu uzun ve dolambaçlı güzergâh boyunca olduğu gibi– resmin kuşkusuz A'sı ve Z'si olan sanatçının yorulmak bilmez *fingo ergo sum*unu (temsil ediyorum öyleyse varım) bir kez daha beyan etme tarzından ileri gelir.

Kanıtlamamızı doğrulayan ya da destekleyen başlıca incelemelere işaret etmekle yetiniyoruz:

T. von Frimmel, *Gemälde Galerien*, Berlin, 1896.

G. F. Hartlaub, *Zauber der Spiegel*, Mini, 1951.

H. Schwarz, "The mirror of the artist and the mirror of the devout", *Studies in the History of Art dedicated to W. E. Suida* içinde, Londra, 1959.

W. Stechow, "Landscape painting in Dutch seventeenth century interiors", *Nederland Jaarbook*, XI, 1960.

Ch. de Tolnay'ın çeşitli makaleleri: "*The Syndics of the Draper's Guild* by Rembrandt, an interpretation", *G.B.A*, XXIII, 1943 içinde; "Velázquez, *Les Hilanderas* and *Las Meninas*", *G. B. A*, XXIX, 1949 içinde.

Hikone Paravanı hakkında sahip olduğum malumatı, Kyoto Güzel Sanatlar Üniversitesinden T. Takeda Hanımın nezaketine borçluyum.

Courbet'nin *Atölye*'si üzerine: R. Huyghe, Germain Bazin ve H. Adhémar, Paris, 1944.

M. Denis'nin *Hommage à Cézanne* üzerine: B. Dorival, *L'école de Paris au Musée national d'Art moderne*, Paris, 1961, s. 88-89.

Braque'ın *Ateliers* üzerine: J. Richardson, "The Ateliers of Braque", *The Burlington Magazine* içinde, XCVIII, 1955.

M. Jacques Foucart bana Codde üzerine ilginç bilgiler sağladı, bunlar S. Béguin'in makalesini tamamladı: "Pieter Codde en Jacob Duck", *Oud Holland* içinde, LXVII, 1952.

Bu inceleme, 1963-1964 yıllarında Velázquez'in *Nedimeler*'i üzerine l'Insititut d'Art et d'Archéologie'de verdiğim bir seminerdeki araştırmalardan yararlanılarak oluşturulmuştur; bunun öncesinde de *Colloque Velázquez*'de sunulan (1960) "Kapının Çerçevelemesinde Figür" üzerine bazı gözlemler geliyordu, Paris, 1961, s. 141-142 [burada: n° 43].

VELÁZQUEZ'DE KAPININ ÇERÇEVELEDİĞİ FİGÜR

İp Eğiren Kadınlar (Las Hilanderas, 1657 civarı) [res. 15] ile birlikte *Nedimeler* (Las Meninas, 1656) [res. V] –sıklıkla hatırlatıldığı üzere– Velázquez'in vasiyetini, son sözünü teşkil eder; bu kadar ikna edici ve bu kadar karmaşık "miras" az bulunur. Tablo en küçükparçasına kadar aşırı bir özenle süslenmiştir:*

---

* *Nedimeler*'deki kişiler: Velázquez bu resmi Madrid'de Alcázar de Toledo sarayındaki atölyesinde veya saraydaki başka bir odada yapmıştır. Figürlerin hareketliliğine bakılırsa da gerçek bir sahneyi canlandırmaktadır. Siluetleri aynaya yansıyan iki kişi, dönemin İspanya Kralı IV. Felipe ve eşi Mariana'dır. Kral ve eşi portreleri yapılırken poz veriyorlar. Eserin en önemli odak noktalarından biri de bu yansımadır. Velázquez'in aynaya yansıma kısmını, Jan van Eyck'ın *Arnolfini'nin Evlenmesi* isimli tablosundan esinlenerek yaptığı düşünülmektedir. Resim dönemin İspanya Kralı olan IV. Felipe'nin kızı Margaret Teresa'yı merkeze almıştır. Tabloda en ayrıntılı betimlenen figür de prensestir. Üzerinde beyaz bir elbise olan prenses, anne ve babasını izliyor. Margaret'in etrafında köpeği, tabloya ismini veren nedimeleri Dona Isabel de Velasco (sağdaki) ve Dona María Agustina Sarmiento de Sotomayor (soldaki), saray soytarısı ve bakıcıları resmedilmiştir. Isabel de Velasco reverans pozisyonundayken, Agustina Sarmiento de Sotomayor prensese kırmızı fincanda içecek sunuyor. Resmin sağ köşesinde, kapının önünde duran kişi José Nieto Velázquez'dir. Nie-



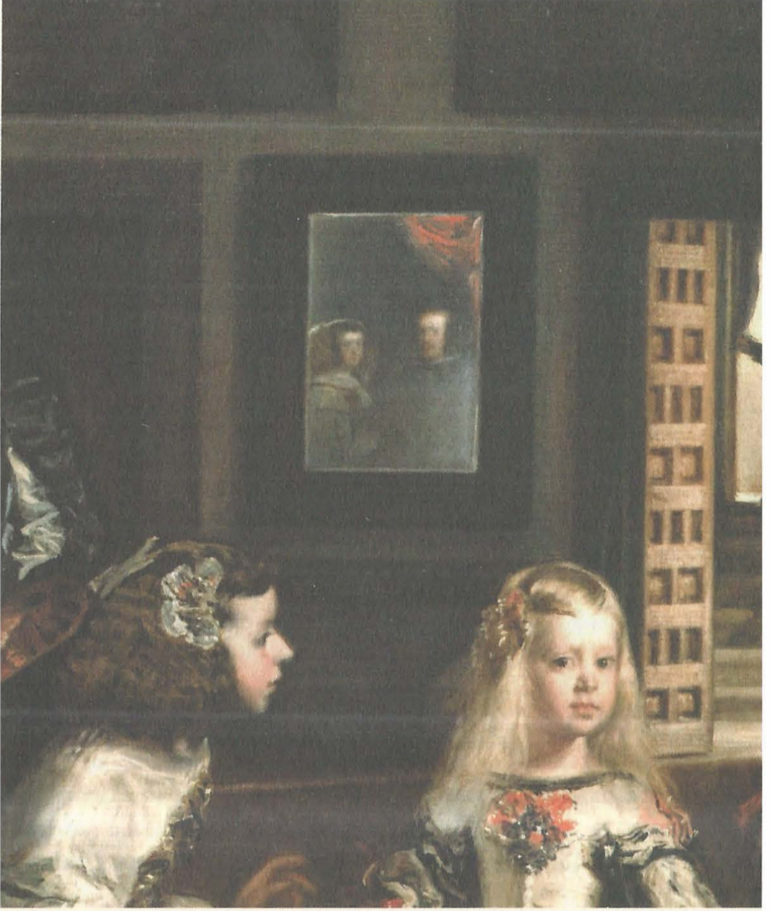
[res. 15]
Diego Velázquez, *Las Hilanderas* (İp Eğiren Kadınlar), 1657 civarı.
Tuval üzerine yağlıboya, 220 x 289 cm.
Madrid, Museo del Prado.

Resmin tüm imkânları kullanılmış gibidir.[1] Özellikle de, zeminin kendisi (uzun süreden beri Rubens'in *Pallas et Arachne*'si ve muhtemelen Martinez del Mazo'nun kopyasına göre yapılmış Jordaens'in *Apollon et Marsyas*'ı ile bir tutulan) iki tablo, (tuvalin ötesinde) odanın dışarı uzanan bölgesinde poz vermekte olan kraliyet mensubu çifti yansıtan bir ayna [res. 16] ve nihayet sahnenin cezbettiği bir kişiyi kesen yarı aralık bir kapı içerir.

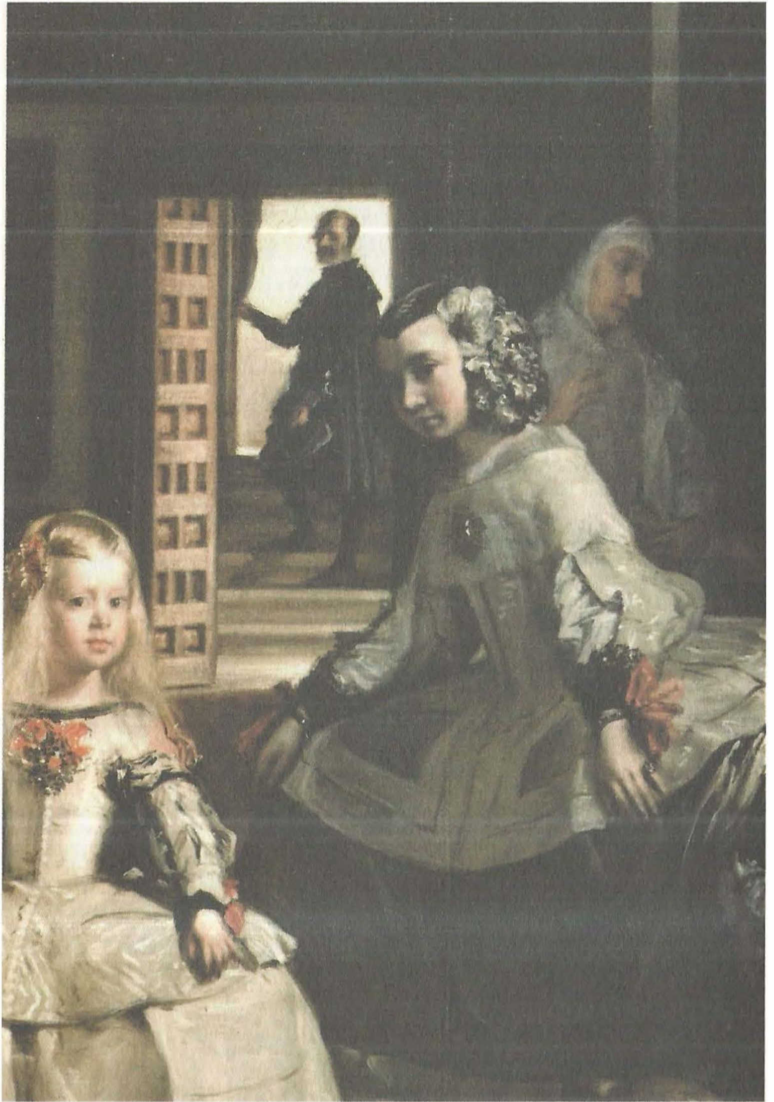
Kralın kızı Margarit'ın ve nedimelerinin, yani *guardadamas*ın merkezinde yer aldığı topluluğa böylece (temsilen mevcut bulunan) kral ve kraliçe ve sahneyi gözleyen ve perdeyi çekmeye hazır, bir nevi yönetmen gibi kapının çerçevelemesi içinde yakalanmış, salona dönük *aposentador* (saray nazırı). Ressam nihayet solda belirir, resim üzerinde çalışıyormuş gibi bir tavrı

to'nun Velázquez'in akrabası olduğu düşünülmektedir. O sağ dizi bükük bir şekilde gösteriliyor ve öyle bir pozisyonda ki, geliyor mu yoksa gidiyor mu belli değil. Bir başka görüşe göre, Nieto kral ve kraliçe için kapıyı açmaktadır. Resmin sol tarafında ise ressam Velázquez'in kendisini büyük boy bir tuval üzerinde çalışırken görüyoruz. Muhtemelen kral ve kraliçenin portresini yapıyor. Tarihte ise IV. Felipe ve eşinin bu boyutlarda bir portresinin olmadığı biliniyor. Sanatçı kendisini öyle bir şekilde canlandırmış ki, resmi bitirmiş mi yoksa daha ilk fırçayı bile tuvale dokundurmamış mı anlaşılmıyor. Kendi otoportresini çizen Velázquez'in kıyafetinde yer alan haç, ona verilen kraliyet emaresidir ve tabloya muhtemelen sonradan eklenmiştir. Arka duvarda asılı duran iki tabloların birinde "Arakhne ile Athena", diğerinde ise "Marsyas ve Apollon" arasındaki bir yarışma sahnesi resmedilmiştir.

[1] Asli kaynakça:
– Carl Justi: *Diego Velázquez*, Bonn, 1888, s. 716 vd.
– F. -J. Sanchez Canton: *Las Meninas, y sus personajes*, Barcelona, 1949, y. bas., 1952 s. 14 vd.
– Ch.de Tolnay: "Velázquez, Las Hilanderas and Las Meninas", *Gazette des Beaux-Arts*, 1949 içinde, s. 21-38 .
– G. Kunstler: "Uber Las Meninas und Velázquez, *Festschrift für H. M. Swoboda*, Viyana, 1959 içinde.



[res. 16]
Diego Velázquez, *Las Meninas* (Nedimeler) (detay), 1656.
Tuval üzerine yağlıboya, 318 x 276 cm.
Madrid, Museo del Prado.



[res. 17]
Diego Velázquez, *Las Meninas* (Nedimeler) (detay), 1656.
Tuval üzerine yağlıboya, 318 x 276 cm.
Madrid, Museo del Prado.



[res. 18]
Diego Velázquez, *Las Meninas* (Nedimeler) (detay), 1656.
Tuval üzerine yağlıboya, 318 x 276 cm.
Madrid, Museo del Prado.

vardır, yapacağı dokunuş üzerine düşünüyordur [res. 18]; bulunduğu yer tali görünür. Ama, birçok kez gösterildiği gibi, sanatçı kuşkusuz *guardadamas* gibi ikinci planda ama aydınlatılmış bölgede ve sağdan başlayıp sola doğru giden ve sağdaki ilk plandan sola inen eğrilerin kavuştuğu elverişli noktada bulunur. Sırttan görünen tablonun şasisi/çerçevesi, uzun aydınlık şeridiyle sağ duvardaki perspektifte yer alan son pencerenin açıklığının karşılık geldiği yanal ekseni vurgular. O halde tablo âdeta iki boşlukla dengelenmiştir: bir yanda, tuvalin önünde, herkesin kendilerine dönük olduğu ve yalnız –yansıma olarak– dipteki bölmenin üzerinde görünen kral ile kraliçenin planı ve öte yanda, asla görülmeyecek olan, yapılma aşamasındaki arkası dönük tablo.

Ressamın inceliği, ironisi, büyüklüğü kavrayışta ne kadar açıksa, yetenek gösterilerinin toplandığı işçilikteki rahatlığı, *bravura*sı (ustalığı) da o kadar aşikârdır. Luca Gordiano, orada "Teologia de la Pintura"yı (*Resmin Teolojisi*) görerek, bu yüce niteliği ve aynı zamanda imkânların nasıl biraraya geldiğini ve gözlerimizin önünde gerçekleşen motiflerin nasıl bütünleştiğini açığa vurmak istemiştir. Böylelikle, *Nedimeler* [res. V] benzer bir simgeler diliyle yaklaşık on yıl sonra Vermeer'in resmedeceği *Ressamın Atölyesi*'nin (1665-1666 civarı) [res. II] âdeta eşdeğerlisidir.[1]

Velázquez aslında otoportre ile saray ahalisinin toplu portresine çalışan ressam temasını bağdaştırmıştır ve eseri de resmin zirvesi olarak karşılanmıştır; Mazo'nun en tutkulu tablosunda

[1] En son çalışmalardan biri için bkz. H. Sedlmayr, "Jan Vermeer: Der Ruhm der Malkunst", 1951, *Epochen und Werke* içinde, Ges. Schriften, Viyana, 1960, cilt II, s. 107-120. Buna, söz konusu tezin K. Badt tarafından tartışıldığı "Modell und Maler im Jan Vermeer", Cologne, 1961 ve H. Seldmayer'in yanıtı da eklenebilir: "Interpretationen", *Hefte des Kunsthistorichen Seminars der Universitat München* içinde, n° 7-8, 1962.

bu resme öykünmesi bu görüşü teyit etmeye kâfidir.[1] Bunu gene *Nedimeler*'de her motifin nasıl kullanıldığını irdeleyerek daha da iyi anlayabiliriz. Tuvalin zeminini kaplayan motiflerin her birinin gerçekten de kendi hikâyesi vardır.

Tablonun bir iç mekân sahnesine eklenmesi 17. yüzyıl resminin değişmez bir parçasıdır;[2] seçilen temalar genelde bir tür simgesel yankı yaratır ve burada en yüksek biçimiyle sanatın, resmin saygınlığının savunusu olan pratiğe üstün geldiği iki masalın söz konusu olduğu gösterilmiştir; soylu ve esinli sanatçının tutumu bundan kaynaklanır. İkinci olarak, aynadaki portre, kompozisyona tamamlayıcı bir figür eklemenin uygun bir yoludur.[3] Jean van Eyck bunun örneğini, Arnolfini ailesi tablosunda (1434) [res. 19] ve Cornelius de Man ise *Üç Coğrafyacı*'da (Les Trois Géographes) vermiştir.

Üçüncü motif, yani açık kapıdaki karakter de gene zaten sınanmış bir diğer olasılık; zemin sağlamanın, kompozisyonu canlandırmanın ve ışığın titreşimi ve mekânın aşılanması yoluyla ona âdeta yeni bir boyut katmanın bir başka yoludur. Bunun ayrı bir dönem değil de Velázquez'in eserlerindeki sabit bir yönün gelişiminin son safhası olduğu gerçeği çok daha az yorumlanmıştır ve o ölçüde de dikkate değerdir. Temizleme yapıldıktan sonra, onun ilk eserleri olarak değerlendirilebilecek *Christ chez Marthe* (Marta ile Meryem'in Evinde İsa, 1617-1619) ve *Mulâtresse* (Melez Kadın, 1619) gibi çalışmalardan itibaren iki yönlü derdini kavrarız: tezatlık taşıyan bir kompozisyona, indirgenmiş ve ince bir değerler manzumesi soka-

---

[1] Yakın zamanlı bir çalışma için: *Velázquez y lo Velazqueño*, catal., Madrid, 1960, n° 134, (reprod. ve bibl.).

[2] İncelememizin kaleme alınışından (1960) beri bkz: W. Stechow, "Landscape Paintings in Dutch Seventeenth Century Interiors", *Nederlands Kunsthistorich Jaarboek*, II, 1960, s. 165-184.

[3] Tamamlayıcı figürü bir tablo sağlayabilir, örneğin Frans Floris, *Van Berchem Ailesi* [res. 3], kol. Anvers (bkz. Friedlander, *Altniederlanddische Malerei*, XIII, s. 37), işaret eden Ch. de Tolnay, *agm*, s. 34, n° 2.



[res. 19]
Jan Van Eyck, *Les Époux Arnolfini* (Arnolfini Çifti), 1434.
Meşe pano üzerine yağlıboya, 82 x 60 cm.
Londra, National Gallery.

bilmek amacıyla, zemin görevi gören ikinci plandaki aydınlık açıklığı parçalara bölmek. *Melez Kadın* örneğinde tam da ikinci bir plana açılan bir girinti söz konusu olsa da, ilkinde duvara asılan bir tablonun mu yoksa ikinci bir sahneyi ortaya çıkaran bir pencerenin mi mevzubahis olduğuna karar vermek kolay değildir. Sanatçının "sanatın ilüzyonu"na; duvara yerleştirilmiş bir tablo olduğunu düşündüğümüz şeyin aslında zeminde parçalara ayrılmış bir doğa parçası mı olduğunu artık bilmediğimiz bir anda doğan muğlâklığa ilgi duymuş olduğuna hiç şüphe yoktur.

Velázquez *Aynadaki Venüs*'te (Venus au miroir, 1651) [res. 20] yansımaya asli bir rol bahşedecektir; Gorgione ve Titien'in modellerinin aksine burada sadece dolaylı bakışı ve örtülü yüzü yakalarız. Velázquez son olarak, *Tunique de Joseph*'te (Yusuf'un Gömleği,1630), tüm oranları muhafaza edilerek, merkezî parçası tam da kompozisyonun en hassas noktasında bir tür doğal açıklık içeren *Mızraklar*'da (Lances, 1635) tekrar görünecek olan uzaklık etkisine dayanan zeminin açıklığını tercih eder. Bu üç formül *İp Eğiren Kadınlar*'da [res. 15] biraraya getirilmişken, *Nedimeler*'de[1] [res. V] yan yana bulunur. Bu, *Demirci Ocağı* (Vulcain, 1630) gibi başka tabloların işin içine dâhil olduğu uzun bir dizi denemenin sonucudur.

Nedimeler'in zeminini döşeyen iç içe geçmiş dikdörtgenlerden oluşan düzenlemede iki tablo parlamaz; aksine, merkezdeki ayna cesaretle aydınlık hale gelir ve âdeta mucize eseri, aralık kapının yaldızlı açıklığının etkisiyle ikiye katlanır; sıradan *aposensador*un silueti, tuvaldeki değerlerin* ekonomisinden

---

[1] Pedro Penzol, "Los Espejos de Velázquez", *Clavileño* içinde, 1952, s. 28-31.

* Valeur: Valör ya da değer, açık ve koyu tonlar arasındaki ilişki demektir. Aynı zamanda ton derecelerini de ifade eder. Açık-koyu ve valör, resimde üçüncü boyut, yani derinlik etkisi elde etmek için kullanılan elemanlardır. Açık-koyu ve valörü meydana getiren ışıktır. Bu bakımdan değer nesnenin ışığı yansıtma derecesidir.



[res. 20]
Diego Velázquez, *La Venus del espejo* (Aynadaki Venüs), 1651.
Tuval üzerine yağlıboya, 122 x 177 cm.
Londra, National Gallery.

ziyade şahsiyetlerin psikolojisinden istifade eden bir yoğunluk kazanır.[1]

Motifin tarihini yazmaya değer; bu tarih, modern resmin 16. yüzyılın başında doğuşuna sebep olan büyük kararlara kadar uzanmayı zorunlu kılar; orada Flamanlar ile İtalyanların modern resmin gelişiminde ve olgunlaşmasında nöbetleştiği

---

[1] J. Thuillier'in bana haber verme nezaketinde bulunduğu tuhaf bir tesadüfle, Le Brun'ün taslağına göre "7 Haziran 1660'ta Philippe IV ile Louis XIV'in Faisans adasında görüşmesi"ni tasvir eden *Histoire du roi* (Kralın Tarihi) duvar halısı, sağda bir duvar halısı, ortada birkaç gölge yansıtan ışıklı bir pencere ve solda onun için belki gene sadece bir dekor olan bir peyzajla süslenmiş bir salon gösterir. Kabulü tertip eden Velázquez sağda boy göstermektedir: J. Niclausse, *La Musée des Gobelins*, Paris, 1938, nº 62.

görülür. Flandrelerin *ars nova*sının şiirsel kaynakları, *thalamus virgini*se (bakirenin odasına) yapılan göndermede açığa çıkar; keşfedilen, odanın saklı mekânıdır, gizli bir yere açılan yarı aralık kapıdır. Boederlam'a özgü olan iç ve dış mekânların düzenlenişine dair pek çok çeşitlemenin ortasında, tüm 15. yüzyıl boyunca kayda değer bir önem kazanacak bu motif *Haber*'de[1] (Annonciation, 1393-1399 civarı) görünür. Çeyrek asır sonra, Jean van Eyck olduğu iddia edilen, Torino'da "çok güzel Saatlerin" yaratıcısı, *Aziz Jean-Baptiste'in Doğumu* (La Naissance de Saint Jean-Baptiste, 1420-1425 civarı) [res. 11] adlı minyatüre ikinci bir odaya açılan bir kapı dâhil eder; oturmuş okuyan Joachim tam olarak bu dikmede çerçeveye alınır; daha uzaktaki kadın kâhya figürüne kadar götürülen, güzel ve esnek bir iç mekân perspektifi bu dikmede açılır. Motif, ikincil işlevinde, tamamen teşekkül etmiştir: Fonda yakalanan açıklık/pencere, tam olarak araya sokularak vurgulanan karakter, iç mekân perspektifi.

Motif kullanımının örnekleri çok çeşitlidir. Ama, öyle görünüyor ki, iki gelişim çizgisi arasında bir rekabet vardır. Bir yandan Rogier van der Weyden ve atölyesinin *Yedi Âyin* (Sept Sacrements) adlı şaşırtıcı panosunda (1445'den ziyade 1460 civarı) görüldüğü gibi, mekânı parçalama temayülü perspektife yerleştirilen dizi kemerler sayesinde etkinin çoğalmasına yol açar. İki sütun arasında yakalanan figür "perspektife yerleştirilen kemerler altındaki karakter" haline gelir. Enstantanenin yarattığı izlenim aslında öyle kuvvetlidir ki, bu ayrıntıyı Conrad Witz'de, *Anonciation d'Aix*'i yapan üstadda ve 15. yüzyılın ortasında geleneksel büyük sahneleri yeniden canlandırma derdindeki birçok ressamda buluruz. Öte yandan peyzajı tabloya sokmak için, dekorun, pencerelerin, kapıların... geçit veren

---

[1] E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, 2 cilt., Cambridge, 1953, s. 131 vd.



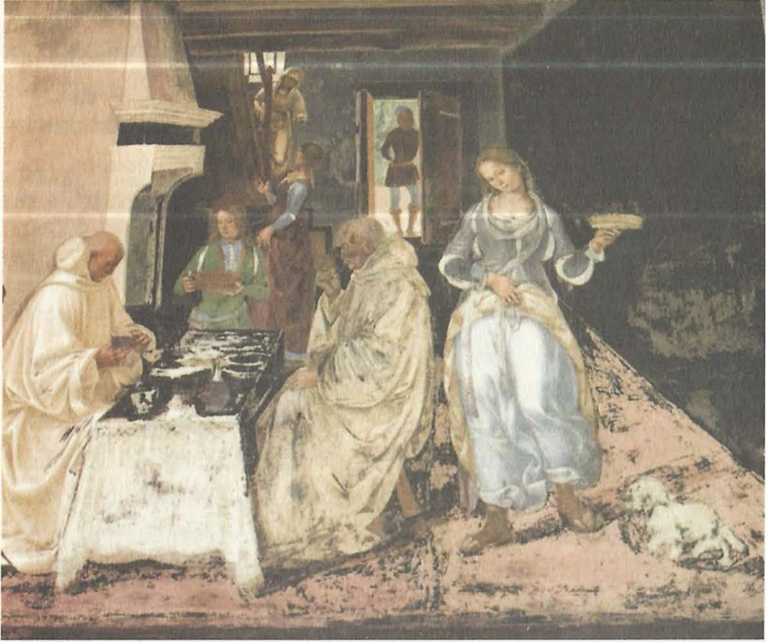
[res. 21]
Jan van Eyck, *La Naissance de saint Jean-Baptiste, Heures de Turin-Milan* (Jean-Baptiste'in Doğumu, Torino-Milano'da saatler) (detay), 1420-1425 civarı.
Parşömen üzerine tutkallı boya, 20,3 x 28,4 cm.
Torino, Museo Civico.

açıklıklarını işletme eğilimi çok kuvvetliydi. Flémalleli Usta* ve Jean van Eyck'ta şehir manzarası, onların mirasçılarında ise tamamlayıcı sahne... Soylulaştırıcı işleviyle önemli olan artık çerçeveleme değil dünyaya "açılan pencere"dir. İki motif –kemer ve pencere– böylece yavaştan esneklik kazanmış, çoğu kez de birarada yer almıştır; ve resmîliklerini kaybetmişlerdir, örneğin Dirck Bouts'un *Othon'un Adaleti*'nde (la Justice d'Othon, 1473-1475 civarı) gördüğümüz gibi; doğaya açılan pencere, bir iç mekâna bakan kapı yan yana konulmuştur; figür orada çerçeveye alınır ama kompozisyon için belirgin bir fayda da sağlamaz aslında.

Mimarlar ile önemli şahsiyetlerin geleneksel olarak uyuşmasının beklendiği İtalya'da ise durum bambaşkadır. 1460'lı yıllardan sonra Flaman etkisinin kendini gösterdiği dönemde açıkça teşhis edilen motif, kompozisyonu bir merkezde toplamaya hizmet edecektir. Bir örnek bu iddiada bulunmak için yeterlidir: Piero della Franceska'nın *Senigallia'nın Madonnası* (Madonna di Senigallia, 1470 civarı) adlı çalışmasında soldaki kapının çerçevesine yerleştirilmiş melek. İster bir çerçeve olsun, ister bir kemer, sabit bir unsur daima kutsal şahsiyetin arkasına yerleştirilir ve Giotto'dan beri ilan edilen bu karar, yumuşak ve bileşik üslup modasıyla, Perugino, Raffaello vd. ile birlikte adeta "kanon" halini alır... Ama öte yandan, açık pencerenin değeri hissedilir ve Raffaello'nun eseri *Bakire'nin Düğünü*'nde (Mariage de la Vierge, 1504) hangi otoriteyle perspektifin merkezine yerleştirildiği bilinir. İki *concetti* (konsept), örneğin Franciabigio'nun *Herkules'in Tapınağı*'nda (Temple d'Hercule) terkip edilir. Fakat daha Monte Oliveto fresklerinden birinde (1497-1498 civarı) [res. 22] bile, Luca Signorelli kompozisyonun perspektif merkezine boşlukta ikiye bölünmüş bir kapı yerleştirir; burada iki mekân, iki ışık arasında yakalanan

---

* Robert Campin (1378-1444) Flaman resim geleneğinin ilk uygulayıcılarındandır.



[res. 22]
Luca Signorelli, *Épisode de la vie de saint Benoit*
(Aziz Benoit'nın Yaşamından Kesit), 1497-1498'e doğru.
Sienne, Abbaye de Monte Oliveto Maggiore.

karanlık bir silüet titreşir. Motifin biçimsel değeri böylece uzun zamandan beri tanımlanmıştı. Bu değer, dikkati, içeri ile dışarı arasında yakalanan bir mesaja, bir belirmeye, bir silüete çekmeye olanak tanıyordu. Raffaello çevresinde ve tam da bu küçük icadı kuvvetle kendine mâl eden Giulio Romano ile birlikte kalıcı olarak son nokta koyulmuş gibi görünmektedir. Böylece, örneğin Romalıların derslerinden hiçbir şey kaçırmamış olan Flaman Peter de Kempeneer, yani İtalyanlaşmış haliyle Piero de Campaña sayesinde çok geçmeden İspanya'ya varırız.[1]

---

[1] D. Angulo Iniguez, *Pedro de Campaña* (Kol. "Artes y Artistas"), Madrid, 1951.

Velázquez'in yöntemini yerleştirmeyi tamamlamak için bir de 17. yüzyılın kökten "tematik" resmindeki daimi alışkanlığa ve "bir pencerenin çerçevelenmesinde karakterin" –gayet öngörülebilir– ikili kullanımına işaret etmek gerekir. Bu kullanım sürpriz etkisini hissedilir derecede artırmaya, *beliren* figürü öne çıkarmaya olanak tanır; Tamamıyla olağanüstü tonunu yüceltmeye, canlandırmaya yönelik dinî resim biçimlerinin repertuarında kendi yerini gayet doğal biçimde bulur. Böylelikle, "bulut" hakkında çokça dendiği gibi, bir tür plastik araç haline gelir; bunun kullanılmasının çok güzel ve etkileyici bir örneğini Orazio Gentileschi'nin büyük *Saints Valérien, Tiburce et Cécile* (1620 civarı) panosunda görürüz. Ama bu seçimin ya da çözümün İspanya'da pek az kullanıldığını kaydetmek gerekir. Zurbarán, açıkça, bir çıplaklar katında askıda duran gayrimaddileştirilmiş figürleri ya da tablonun alanı içindeki ikinci bir alanı tatlı ve indirgenmiş ölçülerle açan ikinci bir gri mimari planı tercih eder.

Tersine, Hollandalılar motifi gitgide daha fazla, kendi tercihleri olan, samimi, dingin ve dindışı düzleme doğru çekeceklerdir: Pieter de Hooch, *Beşiğin Yanındaki Kadın*'da (Femme près du berceau, 1661-1663 civarı) [res. 23], Vermeer, *Aşk Mektubu*'nda (La lettre d'amour, 1669-1670 civarı) [res. 8], P. de With *Interieur au clavecin*'de, 1665 civarı)* görkemli bir şekilde işte bunu sergileyeceklerdir. Adı geçen sanatçılar bu seçime, iç mekânın ikilenmesine ve değerin/valörün azalmasına bağlı olarak, iç mekânın kesin bir vurgusunu borçludurlar. Burada 1640'lı yıllarda kendini gösteren bir düşüncenin serpilmesi söz konudur. Poussin'ın *Evlilik*'te (Le Mariage, 1644-1648 civarı) [res. 24] kullandığı iki sütun arasına çizme tarzının parlak ve bir parça da şaşırtıcı çeşitlemelerinde bile bununla karşılaşıl-

---

* Söz konusu olan, Hollandalı ressam Emmanuel de Witte (1609-1692) ve onun oturma odasında klavsen çalan bir kadını sırtı dönük resmetttiği "Interior with a Woman at the Virginals" (1665) adlı yapıtı olsa gerek.



[res. 23]
Pieter de Hooch, *Femme près du berceau ou La Mère*
(Beşiğin Yanındaki Kadın ya da Anne), 1661-1663 civarı.
Tuval üzerine yağlıboya, 92 cm x 100 cm.
Berlin, SMB, Gemäldegalerie.



[res. 24]
Nicolas Poussin, *Le Mariage* (Evlilik), 1644-1648 civarı.
Tuval üzerine yağlıboya, 117 x 178 cm.
Edinburg, National Gallery of Scotland.

mıştır. Formüllerin Avrupa'da dolaştığı fikrini desteklemek için, Hollandalı Ter Borch'un, artık kesin olarak bilindiği üzere, 1648'de İspanya'da bulunduğunu hatırlatmakta fayda var.[1] Öte yandan, doğrudan Velázquez tarafından incelenen Venedik sanatının, tuvalin düzenlenişi için çoğu kez zeminlerin oymalarından tayin edici bir şekilde istifade ettiğini söylemek lazım; IV. Philippe'in baş ressamı Velázquez buna duyarlıydı, en azından Jacopo Tintoretto'ya ait *Son Akşam Yemeği*'nin (La Cène) açık bir kopyası bunu tasdik etmektedir.[2]

---

[1] F.-J. Sanchez Canton, "Ter Broch en España", *Archivo Español de Arte* içinde, VII, 1931, s. 174 vd.

[2] C. Norris'in öne sürdüğü gibi, "Velázquez et Tintoret", *The Burlington Magazine*, Mart 1932, Tintoretto'nun zeminde açıklık efektleriyle çerçeveleme usulü içeren *Akşam Yemeği'nin* kopyası bizzat Velázquez tarafından yapılmıştır. Bu bilgiyi M. Thuillier'in nezaketine borçluyum.

Hollandalıların tek merkezde toplanan mekânı ile İtalyanların canlı biçimde açılan mekânı arasında İspanyol resmi ihtiyatlı bir yöntem izlemiştir. Sorumluluklarının gayet farkında olan Velázquez çağdaş sanatın özgün çözümlerine dikkat etmiştir. Velázquez, daha önce Zurbarán tarafından da kabul edildiği üzere, İtalyanların kompozisyon konusundaki ihtimamını bilir; bu ihtimam Caravaggiovari çalışmaları, çerçevelemede bölünen silueti değerlendirmeye itmiştir, buna rağmen Velázquez olağanüstülük arayışında değildir. Dinginlik etkisinden, Hollandalıların bundan çıkardığı düzenlemeden de habersiz değildir, ama bununla yetinmez. Bu çözümler, kompozisyonun zeminine düzen verme ve zemini zenginleştirme imkânı sağladıkları ölçüde Velázquez'i bilhassa ilgilendirmiş olsa gerektir. Planların kademelendirilmesi, açık ve koyu bölgelerin bölünmesi ağır ağır oturmuştur. Kurucu taraf hâkimdir. Vurgu, figürün alabileceği tezahür değeri üzerinde değildir. Velázquez âdeta olağanüstüyü dünyevileştirir ve buna karşılık iç mekânın durgunluğunun niteliğini değiştirir. Her şey sanatın menfaatine boyun eğer. Tablo, ayna ve çerçevede yakalanmış gerçek figür arasında bir denklik telkin edilir; böylece her şey resmin ilüzyonuna indirgenir. *Nedimeler* de ne daha fazlasını söyler ne de daha azını.[1]

---

[1] Burada *Nedimeler*'in bir kaynakçasını verdiğimizi iddia etmiyoruz ama gerek A.E.A.'da gerek Varia Velazqueña derlemesinde (2. cilt, 1961) 1960 tarihli anma vesilesiyle yayımlanan incelemelerde pek çok bakış açısının yenilendiğinin altını çizmek ve J.-A. Emmens'in, ahlâki "ikonoloji"ye dayanan ve burada sunulan analizde olduğundan çok farklı bir yönelime sahip yorumuna işaret etmek gerek, "Les Ménines de Velázquez, miroir des princes pour Philippe IV", *Nederlands Kunsthistorisch* içinde, 12, 1961, s. 51-79.

RESİMLERİN LİSTESİ

[res. 1]
Vittore Carpaccio, *Visite de Saint Ursula à son père*
(Azize Ursula'nın Babasını Ziyareti), 1490,
Ahşap üzerine yağlıboya, 27,5 x 58,9 cm.
Venedik, Galeria dell'Accademia.
© akg-images / Cameraphoto

[res. 2]
Fernando del Rincón, *Milagros de los santos médicos Cosme y Damián*,
(Aziz Come ve Damine Efsanesinden Bölüm), 1560 civarı,
Tuval üzerine yağlıboya, 188 x 155 cm.
Madrid, Museo del Prado
© akg-images

[res. 3]
Frans Floris, *De Famiilie van Berchem* (Van Berchem Ailesi), 1561,
Tuval üzerine yağlıboya, 130 x 225 cm.
Anvers, Museum Wuyts-Van Campen and Baron Caroly.
© Archives Flammarion

[res. 4]
Martin van Heemskerck, *Heilige Lucas schildert de Madonna* (Bakire'yi Resmeden Aziz Luka),1532,
Ahşap üzerine yağlıboya, 168 x 144 cm.
Haarlem, Frans Hal Museum
© Archives Flammarion

[res. 5]
Dosso Dossi, *Jupiter, Mercure et Virtus*
(Jüpiter, Merkür ve Erdem), 1529,
Tuval üzerine yağlıboya, 112 x 150 cm.
Viyana, Kuntshistorisches Museum
© akg-images / Erich Lessing

[res. 6]
Giorgio Vasari, *Storie di zeusi* (Ressamın Atölyesi), 1562, fresk.
Firenze, Borgo Santa Croce
© Archives Flammarion

[res. 7]
Pieter Codde, *La Leçon de danse* (Dans Dersi), 17. yüzyıl,
Tuval üzerine yağlıboya, 39 x 53 cm.
Paris, Louvre Müzesi.
© akg-images / Erich Lessing

[res. 8]
Johannes Vermeer, *La Lettre d'amour* (Aşk Mektubu), 1669-1670 civarı,
Tuval üzerine yağlıboya, 44 x 38 cm.
Amsterdam, Rijksmuseum.
© Archives Flammarion

[res. 9]
Johannes Vermeer, *Le Concert* (Konser), 1670,
Tuval üzerine yağlıboya, 69 x 63 cm.
Boston, Isabella Stewart Gardner.
© akg-images

[res. 10]
Dirck van Baburen, *L'Entremetteuse* (Kadın Satıcısı Kadın), 1622,
Tuval üzerine yağlıboya, 101,5 x 107,6 cm.
Boston, Museum of Fine Arts.
© akg-images

[res. 11]
Johannes Vermeer, *La jeune femme assise jouant sur un virginal*
(Bir Virginalde Çalarak Oturan Genç Kadın) 1670-1672 civarı,
Tuval üzerine yağlıboya, 51,5 x 45,5 cm.
Londra, National Gallery.
© The National Gallert, London /akg-images.

[res. 12]
Antoine Watteau, *L'Enseigne de Gersaint*
(Gersaint'in Dükkân Tabelası), 1720,
Tuval üzerine yağlıboya, 163 x 308 cm.
Berlin, Schloss Charlottenburg.
© akg-images

[res. I]
Rembrandt, *La Sainte Famille* (Kutsal Aile),1646,
Meşe pano üzerine yağlıboya, 46,8 x 68,4 cm.
Kassel, Staatliche Kunstsammlungen.
© akg-images / André Held

[res. II]
Johannes Vermeer, *L'Atelier du peintre*
(Ressamın Atölyesi), 1665-66 civarı,
Tuval üzerine yağlıboya, 120 x 100 cm.
Viyana, Kunsthistorisches Museum.
© akg-images / Erich Lessing

[res. III]
Johannes Vermeer, *Femme debout devant un virginal*
(Bir Virginal Önünde Ayakta Duran Kadın), 1670 civarı,
Tuval üzerine yağlıboya, 51,7 x 45,2 cm.
Londra, National Gallery.
© Archives Flammarion

[res. IV]
Frans Hals, *Les Régentes de l'hospice des vieillards* (Yaşlılar Evi Yöneticileri), 1664, Tuval üzerine yağlıboya,172,5 x 256 cm.
Haarlem, Frans Hals Museum.
© akg-images / Erich Maurice Babey

[res. V]
Diego Velázquez, *Las Meninas* (Nedimeler),1656,
tuval üzerine yağlıboya, 318 x 276 cm.
Madrid, Museo del Prado.
© Archives Flammarion

[res. VI]
Gustave Courbet, *L'Atelier du peintre* (Ressamın Atölyesi),1855,
Tuval üzerine yağlıboya, 316 x 598 cm.
Paris, Musée d'Orsay.
© Archives Flammarion

[res. VII]
Paul Gaugin, *Portrait de Marie Lagadu*
(Marie Lagadu'nun Portresi), 1890,
Tuval üzerine yağlıboya, 65 x 55 cm.
Chicago, Art Institute.
© akg-images / Erich Lessing

[res. VIII]
Georges Braque, *Artiste et modèle* (Sanatçı ve model),1939,
Tuval üzerine yağlıboya ve kum, 129,9 x 180 cm.
California, Norton Simon Art Foundation.
© Norton Simon Art Foundation / ADAGP, Paris, 2012

[res. 13]
Maurice Denis, *L'Hommage à Cézanne* (Cézanne'a Hürmet),
(Soldan sağa: Redon, Vuillard, Mellerio, Vollard, Denis, Sérusier,
Ranson, Roussel, Bonnard ve madam Denis), 1900,
Tuval üzerine yağlıboya, 180 x 240 cm.
Paris, Musée d'Orsay.
© akg-images / Erich Lessing

[res. 14]
René Magritte, *La Condition humaine II* (İnsanlık Durumu II), 1935,
Tuval üzerine yağlıboya, 100 x 81 cm.
Cenevre, Collection Simon.
© akg-images / ADAGP, Paris, 2012

[res. 15]
Diego Velázquez, *Las Hilanderas* (İp Eğiren Kadınlar), 1657 civarı,
Tuval üzerine yağlıboya, 220 x 289 cm.
Madrid, Museo del Prado.
© Archives Flammarion

[res. 16-17-18]
Diego Velázquez, *Las Meninas* (Nedimeler) (detay), 1656,
Tuval üzerine yağlıboya, 318 x 276 cm.
Madrid, Museo del Prado.
© archives Flammarion

[res. 19]
Jan Van Eyck, *Les Époux Arnolfini* (Arnolfini Çifti), 1434,
Meşe pano üzerine yağlıboya, 82 x 60 cm.
Londra, National Galary.
© Archives Flammarion

[res. 20]
Diego Velázquez, *La Venus del espejo* (Aynadaki Venüs), 1651,
Tuval üzerine yağlıboya, 122 x 177 cm.
Madrid, Londra, National Gallery.
© The National Gallery, London / akg-images.

[res. 21]
Jan Van Eyck, *La Naissance de saint Jean-Baptiste,*
Heures de Turin-Milan (Jean-Baptiste'in Doğumu,
Torino-Milano'da Saatler) (detay), 1420-1425 civarı,
Parşömen üzerine tutkallı boya, 20,3 x 28,4 cm.
Torino, Museo Civico.
© Archives Flammarion

[res. 22]
Luca Signorelli, *Épisode de la vie de saint-Benoit*
(Aziz-Benoit'nın Yaşamından Kesit),1497-1498 civarı,
Sienne, Abbaye de Monte Oliveto Maggiore.
© Archives Flammarion

[res. 23]
Pieter de Hooch, *Femme près du berceau ou La Mère*
(Beşiğin Yanındaki Kadın ya da Anne), 1661-1663 civarı,
Tuval üzerine yağlıboya, 92 cm x 100 cm.
Berlin, SMB, Gemäldegalerie.
© akg-images

[res. 24]
Nicolas Poussin, *Le Mariage* (Evlilik), 1644-1648 civarı,
Tuval üzerine yağlıboya,117 x 178 cm.
Edinburg, National Gallery of Scotland.
© Archives Flammarion



Sanatçılar neden tablonun içinde başka bir tablo arama ihtiyacını hissetmişlerdir? Bir resmin içine başka bir resim yerleştirmenin anlamı nedir? Rembrandt, Vermeer, Velázquez ya da Magritte çerçeveyi kendi kompoziyonlarıyla bütünleştirmiş ve resimde devrim yaratmışlardır. André Chastel, bu "motif"ten hareketle bize tutkulu bir analiz ve resme bakmanın yeni bir tarzını sunuyor.

Tablodaki Tablo André Chastel'in iki önemli metnini biraraya getiriyor. Resmin çerçevelenmesi üzerine bu iki metin, hem bir eserin varoluşunu hem de bir varlığın mevcudiyetini sınırlandıran bu çerçevenin bulunuşunu sanat tarihi üzerinden sorguluyor. Chastel bizi XV. yüzyılda başlayan ve XX. yüzyılda Braque ile sona eren gerçek bir soruşturmaya davet ediyor. Kitap yorumlanan eserlerin daha iyi somutlaşması için renkli illüstürasyonlar içeriyor.

"niyetim ... *tablodaki bir tablo,* mekânın genişletilmiş ya da nesnel bir temsilinde yer bulduğu anda neler olup bittiğini incelemek, uyumlu bir ışık ve tiyatrocuların dediği gibi, hakiki bir yer birliği ihtiva eden zaten kurulu bir mekân ikiye bölündüğünde ya da küçültülüp indirgendiğinde ne olmaktadır? Bu, soruşturmanın 15. yüzyılla başlayıp 20. yüzyılda sonlanacağı anlamına geliyor... Tablo içinde resmedilen tablonun âdeta ikili bir yankılaması vardır: imge olarak, doğaya (biçime) gönderim yapar, bir imgenin imgesi olaraksa akla (fikre, ideaya) atıfta bulunur. Tablo-içinde-tablonun tefsiri, sanat üzerine incelemeye denk bir şey üretir."



ISBN: 978-605-2133-19-4



S A N A T